分类号 密级 公开

UDC 学号 20160113039

青海师范大学

硕士学位论文

论文题目：唐代音乐诗研究

研究生姓名 刘航

导师姓名（职称） 方丽萍 教授

申请学位类别 文学硕士

学科、专业名称 中国古代文学

研究方向名称 唐宋文学

论文提交日期 2019年3月 论文答辩日期 2019年5月

学位授予单位 青海师范大学 学位授予日期 2019年7月

答辩委员会主席 李景隆

评 阅 人

青海师范大学学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得青海师范大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中做了明确的说明并表示了谢意。

研究生签名：[illegible]　日期：2019年6月7日

青海师范大学学位论文使用授权声明

青海师范大学、中国科学技术信息研究所、国家图书馆有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权由青海师范大学研究生部办理。

研究生签名：[illegible]　导师签名：[illegible]　日期：2019.6.8

唐代音乐诗研究

中文摘要

唐代音乐文化繁盛，它不仅吸收了前朝音乐成果，任用前代乐人，还吸收民间音乐，接纳异国音乐，修订古乐，改善演奏方法，升级记谱方式，科举考试中也出现了音乐题材。唐文人大多有很高的音乐素养，王维、白居易、李群玉等人音乐造诣非常深，中唐以后蓄妓风盛，推动了音乐诗的繁荣。

唐代音乐诗中弹拨乐诗歌最多，此外依次是打击乐诗，吹奏乐诗，歌唱诗和综合表演诗。不同类型音乐诗包含有不同的文化思想：琴诗寄予了文人们不遇的悲愤与闲适的逍遥，琵琶诗和筝诗展现的是时尚和流行，笛诗多承载了边塞羁旅之思。面对新声，文人们或沉潜欣赏，或极力反对，均有其深刻的思想文化原因。

唐代音乐诗写音乐凝练出了不少的技巧，如以境衬声，以曲化声，以声摹声，以形显声，在诗歌中设置变调、留白处理，好不精彩。除描写声音外，唐代音乐诗还有对音乐演奏者的形神刻画，丰满动人。

唐代丰富的音乐诗为我们留下了宝贵的遗产，它记录了唐代乐人演奏的具体风貌，从演奏指法到乐曲风格，事无巨细，甚至它对音乐的描写方式也为后代所继承。可谓牢笼千载，衣被后世。

关键词：唐代；音乐诗；复古；新声；音乐描写

The research on the music poetry of Tang Dynasty

Abstract

The music culture flourished in the Tang Dynasty, which not only absorbed the achievements of music in the previous dynasties and employed the former musicians, but also absorbed folk music and accepted foreign music. Moreover, it improved the performance method, upgraded the notation and even gave music related questions in The imperial examinations. Literati had very high music literacy. Wang wei, Bai juyi, Li qunyu and others had very deep music attainments. After the middle Tang Dynasty, literatus save up entertainers, which promoted the prosperity of music poetry.

The music poems of the Tang Dynasty have the most plucked poems, as well as percussion poems, wind poems, singing poems, and comprehensive performance poems. Different types of poetry reflect different cultural thoughts, guqin poetry places the grief and leisure on the literati, pipa poetry and zheng poetry reflect the most popular music style of the Tang Dynasty, and flute poetry carries the thoughts of frontier fortress fetters. In the face of XinSheng, literary either enjoy or strongly oppose, all have their profound ideological and cultural reasons.

There are many ways to describe music poems in Tang Dynasty, such as setting off the sound with the environment, melting the composition into poems, making the sound with sound and showing the sound with shape. Literatus also setting up modified tone or leaving a note in music poems.In addition to the description of sound, the music poems in the Tang Dynasty also depict the players in porteait description, making the music poems more humane.

The abundant music poems of the Tang Dynasty left a precious legacy for us. It recorded the specific style of the musicians in the Tang Dynasty, from fingering to music style, in all details. Even the way it described music was inherited by future generations. It can be said that the cage thousands of years, clothing after.

Keywords: Tang Dynasty, music poetry, retro，XinSheng，music description

目录

中文摘要 I
Abstract II
绪　论 1
第一章 唐代音乐与音乐诗的繁盛 9
　第一节 唐代音乐的繁荣 9
　第二节 音乐诗的繁盛 20
第二章 唐代音乐诗的分类 26
　第一节 打击乐诗 27
　第二节 吹奏乐诗 38
　第三节 拨弦乐诗 51
　第四节 歌唱诗与综合表演诗 68
第三章 唐代的新声诗 72
　第一节 新声的含义 72
　第二节 胡部新声 76
　第三节 京洛新声 82
　第四节 新声诗中的矛盾与寄托 88
第四章 从《听颖师弹琴》说起 95
　第一节 《听颖师弹琴》公案发覆 96
　第二节 “哀怨起骚人” 110
　第三节 “穷耳目之好” 118
第五章 唐诗中的音乐描摹 122
　第一节 惟妙惟肖的摹声艺术 122
　第二节 意态毕现的写人技法 132
　第三节 意味深长的韵味表现 134
结　语 138
附　录 141
　附录一《全唐诗》中的器乐诗一览表 141
　附录二《全唐诗》中的歌唱诗一览表 167
　附录三《全唐诗》中的综合表演诗一览表 174
　附录四《全唐诗》中出现的乐人 177
参考文献 186
致　谢 191
个人简历 193

绪　论

一、概念界定

学界对以音乐为描写对象的诗歌一直没有统一的称呼。目前主要有音乐诗、涉乐诗、赏乐诗、咏乐诗等几种。

“咏乐诗”侧重于对音乐的歌咏。作为一种题材，它与山水诗、田园诗、边塞诗一样，不仅包含了作者对山水、田园等客观对象的描摹，也包含有作者的兴寄。但田园诗、山水诗等并没有被称作“咏田园诗”、“咏山水诗”，顺此类推，“咏乐诗”之名可不予考虑。

“赏乐诗”侧重于描写对音乐的欣赏。唐代以音乐为描写对象的诗歌中，不只有“赏”，还有批判，故亦不合适。

“涉乐诗”强调涉及到音乐元素的所有诗歌。但很多时候，音乐只是诗歌的一个背景，如杜甫《寒暮》[1]。“涉乐诗”的范围太大，故不予考虑。

综上，本论文拟用“音乐诗”这一概念，它主要以唐代乐器演奏与歌唱表演为描写对象，包括少量乐器描写与乐人描写。这其中不包括声诗（歌词中大量描写音乐表演除外），也不包括不以音乐表演为描写对象的只涉及一两个音乐元素的诗歌。

根据以上界定，以《全唐诗》和《全唐诗补编》为研究对象，共筛选出音乐诗 653 首[2]。

二、国内外研究现状

（一）唐代音乐研究

李昌集老师的《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》[3]列举了三大音乐机构艺人的生平简历，考证了他们所属的民族，所精通

[1]全诗为：“雾隐平郊树，风含广岸波。沉沉春色静，惨惨暮寒多。戍鼓犹长击，林莺遂不歌。忽思高宴会，朱袖拂云和”。[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2474 页。
[2]具体篇目及出处见文末附录一、二、三。
[3]《中国韵文学刊》2004 年第 3 期

的乐器。柏红秀老师的博士论文《唐代宫廷音乐文艺研究》[1]分析了唐代三大音乐机构（梨园、教坊、太常寺）的职能、宫廷音乐活动的参与者、宫廷音乐的乐种、宫廷音乐的表演技艺。她在《略论中唐音乐之新变》[2]提出了中唐音乐中心从宫廷转到了民间的观点，并分析造成新变的原因。[3]左汉林老师的《唐代“四夷”、“边将”献乐考述》[4]整理了四夷和边将何时何地献何种音乐的史料。杨丽琴老师的《唐代雅乐研究》[5]阐述了唐代雅、胡、俗乐的概况，对《唐六典》、《通典》、《乐府杂录》、《旧唐书》中的雅乐史料进行分析，研究了唐代雅乐机构、唐代雅乐乐曲、唐代雅乐表演，认为唐代雅乐是雅、俗、胡、佛道音乐交融之产物，解读了唐代雅乐借“古乐”之名行“今乐”之实，剖析了唐代雅乐的时代特点。

（二）唐代音乐与文学的关系研究

左汉林老师的《唐代音乐制度与文学的关系》[6]介绍了三大音乐机构（太常寺、梨园、教坊）的音乐活动。演奏雅乐的太常寺经常需要君卿当场填词，在填词过程中，音律渐臻完备，这样郊庙歌词便促进了七言律诗的成熟；献乐朝廷的歌词选用时人诗歌也促进了诗歌的流行；采诗制度是新乐府流行的原因之一；梨园采诗入乐鼓励了诗人创作；教坊曲中晚唐流传民间，教坊曲牌催生了新诗体——词。柏红秀老师的《略论中唐诗人与乐人——兼析唐诗与音乐之关系》[7]认为中唐诗人从乐人身上挖掘出更多的文化元素，将之与国家兴衰、士人命运、生命感叹等诗歌传统主题联系起来。中唐诗人对乐人的关注不但使得唐代诗歌内容更为丰富，而且使诗歌与音乐结合更为紧密。她的《论唐代文学中的“歌者”》[8]认为安史之乱以后，唐代文学对“歌者”的描写不但数量骤增、内容大大拓宽，而且还将他们塑造成悲剧形象。产生这种变化的原因在于：新的音乐发展格局及歌辞需求的增加导致文人与“歌者”关系密切，因而对他们有全面深入的了解；新的音乐审美风尚使得“歌者”更多地从事忧伤乐曲的表演，并因力求声情并茂

[1]扬州大学 2004 年博士学位论文
[2]《艺术百家》2005 年第 6 期
[3]原因大致有三：其一，宫廷乐人因多种原因散落到民间；其二，宫廷音乐机构管理日趋松弛，宫廷乐人能够较自由地参与民间音乐的表演与授艺等活动；其三，由于朝廷的提倡与鼓励，以家乐为中心的宴乐之风盛行全国。
[4]《天津音乐学院学报》2006 年第 4 期
[5]西北大学 2011 年硕士学位论文
[6]《文学评论》2010 年第 3 期
[7]《盐城师范学院学报》2006 年第 4 期
[8]《南京师范大学》2011 年第 5 期

而呈现出悲伤的神态；文人在观照“歌者”时，因联想到国家兴衰和自身命运而融入伤感的情怀。雎公昭的《浅论诗歌与音乐的关系——兼谈诗歌的发展方向》一文指出，一个时代的诗歌应与一个时代的音乐相结合，音乐形式的变化必然引起诗歌形式的变化，反之亦然。郭迎晖在其《音乐精神与诗歌意象——再论唐代赏乐诗的创作》[1]中指出，唐代赏乐诗的创作着重于把握音乐的内在精神，通过通感的移情作用把音乐内容表现为连续意象的叠加，使得作用于笔端的文学语言与音乐的颐情功能达到较为完美的统一。作者认为，诗歌一旦和音乐相结合，那么纯粹的音乐就会加入主观的价值取向。井华、孙科的《试论唐代诗歌与音乐的交融》[2]，从唐代音乐与诗歌交融的特殊环境、发展过程等方面，论述了唐代音乐与诗歌互相影响、互相促进、共同繁荣的情况。王凤山《漫谈唐代的音乐与诗歌》一文，认为唐代音乐与诗歌相辅相成、相互促进、共同发展，成就了彼此的辉煌，为数众多的咏乐诗加深了对音乐的感受与理解，同时也促进了咏乐诗本身的传诵，使乐与诗都受益匪浅。另一方面，音乐的创作和发展，是以文学为底蕴和基础的，如果没有深刻的文学基础作支撑，音乐就很难健康理性地向前发展。唐代这些大诗人直接对音乐的参与，有力保证了诗与乐的理性发展，使得乐与诗有了真正的繁荣与发达。贺威丽的《中晚唐“乐坏”之后的制度追认与诗歌新变》[3]认为，“乐坏”之后，这一时期公私乐发展的“合法性”也得到制度追认。乐制崩坏、“禁乐”下移对这一时期诗歌的发展有着重要影响——即音乐诗描写对象由宫廷之内转向宫廷之外。中晚唐，以白居易为代表的新乐府创作产生，以刘禹锡为代表的竹枝词创作产生，文人词创作开始兴起。张莉的《唐元和时期音乐文学研究》[4]对唐代元和时期的宫廷音乐，乐府音乐和民歌进行了研究分析，认为这三种阶层的音乐文学并不是孤立存在的，而是相互影响的。宫廷音乐中的立部伎吸收了民间的杂技成分，并且祭祀的乐辞形式也有了一些变化。民间戏弄的表演中加入了对文人辞作的演唱。

（三）唐代音乐诗歌研究

1、音乐诗史料的搜集与整理

[1]《南京航空航天大学学报》2006 年 6 月第 8 卷第 2 期
[2]《北方论丛》2007 年第 4 期
[3]《伊犁师范学院学报》2015 年第 3 期
[4]西北大学 2011 年硕士学位论文

20 世纪 50 年代末，欧阳予倩先生主持编订了《全唐诗中的乐舞资料》[1]，从音乐、舞蹈、服饰等方面较全面地整理出了《全唐诗》中的乐舞资料。王德勋的《<全唐诗中的乐舞资料>补遗》[2]和张弛的《〈全唐诗中的乐舞资料〉补遗〉之补遗》[3]在《全唐诗外编》和《全唐诗补编》的基础上又搜集、梳理出一部分遗漏乐舞资料。任半塘先生的《唐戏弄》[4]、《唐声诗》[5]、《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》[6]等著作对唐代声诗与音乐、词章以及伎艺问题进行了细致的整理和考证。马东田主编的《唐诗分类大辞典》[7]以明代张之象的《唐诗类苑》为底本对唐诗进行分类，其中第十四乐部收录了 100 余位诗人约 630 首音乐诗歌。台湾国立师范大学国文研究所孙贵珠博士的《唐代<合乐诗>、<音乐诗>、<涉乐诗>初论》以及他的博士论文《唐代音乐诗研究》、《唐诗音乐资料库之建置与成效》对唐代音乐诗作了定义和分析，还通过计算机系统的运用，对《全唐诗》中相关的音乐资料进行了系统的分类性研究，而且进行了定量统计。

2、唐代音乐诗美学风格研究

仲崇宾的《<全唐诗>中的音乐美学思想研究》[8]分析了唐诗中以“和”为基调的音乐审美理想，琴、琵琶、筝中的音乐美学思想，并从审美条件、审美感知、审美情感、审美想象和联想、审美物化等五个方面分析唐诗的音乐美。李群芳的《论韩愈音乐诗与“不平则鸣”说》[9]，将“不平则鸣”在韩愈音乐诗中的主要表现形态分为三种：“借他人酒杯，浇胸中之块垒”——对自我意识的张扬；“人穷则返本”——对理想家园的向往；“知音者诚希”——知音难觅的感叹。认为韩愈“不平则鸣”的音乐诗是对儒家传统音乐美学思想的超越，同时也是对对自身道统观念的反拨。翟彬的《唐代咏乐诗的内容特点和美学风格》[10]分析了唐代诗歌繁荣的原因，即统治者的大力提倡，文化交流的繁荣，宗教与哲学的影响以及诗歌风格与体式的影响。把唐代咏乐诗分为劝谏之作，怀乡之作和发哲理之作。

[1]《中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编·全唐诗中的乐舞资料》北京：人民音乐出版社，1996 年版。
[2]王德勋《<全唐诗中的乐舞资料>补遗》，音乐探索，1999(1)。
[3]张弛《〈全唐诗中的乐舞资料〉补遗》之补遗，中国音乐，2003(1)。
[4]任半塘《唐戏弄》上海：上海古籍出版社，2006 年版。
[5]任半塘《唐声诗》上海：上海古籍出版社，1982 年版。
[6]任半塘、昆吾编著《唐五代燕乐杂言歌辞集》，成都：巴蜀书社，1990 年版。
[7]马东田主编《唐诗分类大辞典》，成都：四川辞书出版社，1992 年版。
[8]山东师范大学 2010 年硕士学位论文
[9]暨南大学 2007 年硕士学位论文
[10]中共中央党校 2011 年硕士论文

将唐代咏乐诗的风格归纳为典雅冲和之美，雄奇险绝之美，清幽澹泊之美和冷寂凄寒之美。罗希的《唐代胡乐入华及审美问题研究》[1]一文，探究了礼乐中胡乐的因素和宴乐中胡乐的因素，并对琵琶和二十八调胡乐、《婆罗门曲》、《苏幕遮》进行了个案分析，最终阐述胡乐对唐代审美文化的影响。刘育霞《唐代音乐诗浅探》[2]简述了唐代各阶段音乐发展的概况，将唐代音乐诗分为咏物、咏怀边塞音乐以及道教音乐并对其内涵加以分析，还分析了音乐诗的写作技巧和价值。

3、唐代音乐诗思想研究

[韩]李显雨在《“亡国之音”的意象与言外之意——通过〈泊秦淮〉来考察》[3]中将“亡国之音”做了两种阐释。即“使国家灭亡的音乐”和“将亡之国的音乐”两种含义。《泊秦淮》的“后庭花”应解释为“使唐国灭的音乐更为合适”，有怀古与讽刺现实、谴责权贵之意。李显雨认为与“后庭花”有关的“亡国”有多层意义，涵义的多层性与典故在诗歌语言“亡国”中减少强烈的语感，以微词托意起讽喻作用，从而冀统治者闻而知改。郭悦琦《白居易诗文之夷夏音乐考论》[4]一文中从乐器、乐歌、乐舞、乐人、服饰以及音乐思想六个方面，对白居易诗人的夷夏音乐进行分析，从三个方面分析了白居易的音乐观：一、政治的得失决定音乐的哀与乐；二、对“正始之音”、“郑声”及“新声”的看法；三、对待新曲的矛盾态度。除以上三个明显的音乐思想外，郭悦琦还阐述了白居易诗文中的无声之美和音乐与情感的关系。向回《论韩愈〈琴操〉组诗创作的明道意识》[5]，对每一首琴诗所蕴含的意义进行了分析。认为《琴操》组诗创作是韩愈作为思想家自觉的修辞立言行为，此行为在表达韩愈怨恨失意之情绪及乐道守操之品格的同时，也实现了其以具体言论阐明自己道德理想并以此来影响世人的政治用途，可谓之为“诗以明道”。他之所以于古乐府中独选十首《琴操》进行摹拟创作，则是因为这些上古琴歌以音乐歌诗形式向后人透露了中国古代特有的、成型而稳定的士人人格类型，传达了仁亲爱民的政治思想，蕴含了浓厚的儒家伦理道德。李扬的《唐代音乐诗综论》[6]，分析了唐代诗人自觉不自觉地为吟咏音乐倾泻自

[1]西北大学 2012 年博士学位论文
[2]浙江工业大学 2009 年硕士学位论文
[3]《中国文学研究》1999 年第 2 期
[4]西南大学 2016 年硕士学位论文
[5]《暨南学报》2012 年第 7 期
[6]《晋阳学刊》1999 年第 3 期。

己的热情与才情的原因，解读了音乐诗的文化内涵："知音情节"、"家园意识"和"追忆冲动"，指出了这些音乐诗在文学史、文化史演进过程中的独特文化价值。

4、乐器诗、乐人诗研究

王春明的《唐代涉乐诗研究》[1]将唐代涉乐诗分为丝弦、管吹、敲击、歌四类，并在此基础上对涉乐诗进行了研究。任庆的《中唐音乐诗的繁荣及其成因》[2]主要针对古琴诗、琵琶诗、笛诗、筚篥诗四类分析唐代音乐诗的文化内涵，并道出了唐代音乐诗繁荣的原因，即宫廷音乐流向民间，胡乐盛行，文人积极参与。杨杨的《唐代音乐诗研究》[3]将唐代音乐诗定义为乐器诗，全文以四种乐器（箜篌，羌笛，琵琶，羯鼓）解读唐代音乐文学，分析了音乐诗的描写方式与繁荣成因。陆群的《唐代咏乐诗研究》[4]，分析了咏乐诗繁荣的原因，将唐代咏乐诗歌分为乐器、声乐、演奏技巧与宴会场面四类并分析其所蕴含的情思，分析了咏乐诗的修辞手法和语言风格。翟敏的《唐代乐器诗研究》[5]将唐代乐器诗分为弹拨乐、吹奏乐、打击乐三类进行分析，文章考述了每种乐器的来源，分析了每种乐器的代表性诗歌。曹贞华的《<全唐诗>中的弦拨乐研究》[6]主要论述了琴、琵琶、云和的来历、特点等。朱永明的《唐代笛诗研究》[7]，程梦媛的《唐代筝诗研究》[8]、《唐代琴诗研究》[9]，余晓雪的《唐代琵琶诗研究》[10]等论文主要着力点是乐器的发展历史、诗歌的内容特征与描写艺术。

5、具体音乐诗诗篇研究

张鹤立的《李贺音乐诗艺术谈》认为李贺音乐诗具有构思奇特，想象丰富、善用通感、激情洋溢，语言峭奇的特点。石经建的《浅谈李颀的音乐诗》和罗琴的《李颀音乐诗论析》对李颀的《听安万善吹觱篥歌》、《听董大弹胡笳声兼寄语

[1]吉林大学 2013 年博士论文
[2]陕西师范大学 2010 年硕士论文
[3]天津师范大学 2012 年硕士学位论文
[4]长沙理工大学 2011 年硕士学位论文
[5]陕西师范大学 2007 年硕士学位论文
[6]东北师范大学 2006 年硕士学位论文
[7]西北师范大学 2014 年硕士学位论文
[8]南京师范大学 2014 年硕士学位论文
[9]南京师范大学 2014 年硕士学位论文
[10]南京师范大学 2013 年硕士学位论文

房给事》、《琴歌》的艺术特色做了详细分析。王苹的《音乐描写之比较——析三位唐代大诗人的赏乐名篇》、蒋镇一的《去聆听大唐诗歌中的音乐之声》以及吴慧敏、刘永丰的《浅谈唐代几首描写音乐的诗》也对唐代三首摹声之至文——白居易的《琵琶引》、李贺的《李凭箜篌引》、韩愈的《听颖师弹琴》进行了比较分析。周玉衡《论顾况音乐诗对元白、韩孟音乐诗的影响》一文，深刻分析了顾况这位重要诗人的诗风及其音乐诗的特点，认为其对元白、韩孟两大诗派产生了重要影响。就音乐诗的创作而言，顾诗写实、工笔描绘的一面影响了元白诗派，尚怪尚奇、浪漫不羁的一面影响了韩孟诗派。

唐代音乐诗研究的首要问题是分类不清。目前研究成果对唐代音乐诗的分类尚不能做到“不重”、“不漏”。唐代音乐诗蔚为大观，对唐代音乐诗哪一阶段尤其繁荣，唐人音乐诗透露出怎样的审美，目前学界尚缺乏系统、全面的研究。唐代“新声”是流行在唐代的独有音乐风貌，文人怎样书写它，怎样感受它，是很值得探究的。

三、研究方法与研究意义

本文从诗学和音乐美学的角度，对唐代涉乐诗进行系统、综合研究。主要采用：

文本细读法：针对《全唐诗》和重点作家的别集中现存的音乐诗作品进行阅读、筛选，深入透彻地理解文本；

文献研究法：通过查阅、搜集相关典籍、著作、论文，了解目前关于该选题的研究现状以及存在的不足；

定性分析法：对所搜集、整理的材料进行加工、分析，运用归纳演绎、综合分析等方法总结唐代音乐诗的音乐风尚、摹声艺术；

描述性研究法：将已经具备的知识、理论和研究成果通过自己的理解和思考，给予叙述并解释出来，表明自己的观点，进行论文撰写；

跨学科研究法：本文的跨学科研究主要是文史结合，并辅助音乐学进行综合研究，在紧密的交叉研究中获得更加科学准确的研究成果。

音乐诗不仅是民族融合具体历程的反映，也是文人审美与心态的反映。研究唐代音乐诗对后人了解唐代社会音乐风尚，文化习俗也有莫大助益。因此，无论

是就文化、文学、美学、音乐等方面审视，唐代音乐诗都具有举足轻重之地位与价值。本论文期待尽可能地将唐代音乐诗放在当时的社会文化背景和音乐专业艺术的整体中去考察，突破将音乐诗作为一种纯粹的音乐艺术、一种单独的诗歌题材、或是一卷可以借之考察唐代社会的史料的局限，希望能在吸取前人研究成果的基础上，对唐代音乐诗及其艺术体系做出一个尽可能完整的阐释。

第一章 唐代音乐与音乐诗的繁盛

若令举一古代盛世，不少人会想到盛唐，甚至整个唐朝。盛唐它不仅是一个盛世，它还是我国古代文化史上难得的一个浪漫盛世。秦皇、汉武甚至整个元代都有辽阔的疆域，但统治者却少了风流俊赏的才情，不浪漫，对艺术的重视也大大缺失。唐代艺术的繁荣，原因很复杂，最难逃干系的便是它的血统，作为流淌着鲜卑族血液的唐代统治者的祖上曾经在多民族聚居的北朝大地上生长，这使得他们有了对多种文化元素的包容情感，李世民对亡国之音的否定便给整个唐代文化奠定了鲸吸百川式的兼美基调。然而，唐代音乐诗的繁荣并不是在盛唐，而是在安史之乱以后。李泽厚先生说过，“真正展开文艺的灿烂图景，普遍达到诗、书、画各艺术部门高度成就的，并不是盛唐，而毋宁是中晚唐”。他认为，杜诗、颜字、韩文是便是难得的高峰。若要研究唐代音乐诗，我们必先了解唐代音乐文化的大背景、大土壤，下面，本章便对整个唐代音乐与音乐诗的繁荣风貌做一个尽可能详尽的介绍。

第一节 唐代音乐的繁荣

日本学者岸边成雄把唐代音乐分为初唐、中唐和晚唐三个时期。初唐为雅、胡、俗三足鼎立时期，中唐为胡俗融合阶段，晚唐系雅俗对立阶段。[1]

一、唐代音乐艺术的发展

初唐是大唐音乐繁盛的全面准备时期。由于国家刚刚建立，来不及规范礼乐，高祖沿袭了隋代的九部乐。贞观十六年，太宗宴请百官时加奏高昌乐，这便形成了十部乐。高祖与太宗也很乐意赏赐乐人。高祖“拜舞人安叱奴为散骑侍郎。既在朝列。”[2]初唐虽对乐工大力封赏，值得注意的是，受赏赐的乐工都是前朝归入唐朝的乐工，高祖武德以后的都不算，[3]后来太宗又进一步强调，奖励乐人的

[1][日]岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾：中华书局，1973 年版，第 2 页。
[2][宋]王溥撰《唐会要》卷三十四·论乐，北京：中华书局，1955 年版，第 623 页。
[3]若已仕官，见入班流，勿更追呼，各从品秩。自武德元年以来配充乐户者，不入此例。[宋]宋敏求编《唐大诏令集》，商务印书馆，1959 年版。

方式应该是财物而非官职。[1]

开元二年，唐玄宗改组了大乐署，成立了四个外教坊和三个梨园，各地府县也普遍建立了“御前乐”音乐机构，中央和地方的乐工总数大约在万人以上。[2]唐代教坊和梨园培养了出许多优秀的音乐家，如会唱歌的永新、念奴、李龟年，弹箜篌的李凭，弹琵琶的贺怀智，吹筚篥的张徽等。玄宗与宫廷乐人集体智慧改编的《霓裳羽衣曲》是盛唐歌舞升平的代表作，它融胡乐、汉民族音乐与道教音乐于一炉，演出兼有乐器、歌唱、舞蹈，场面恢弘盛大，宛若仙人群舞。

安史之乱后，京城乐工大多逃散，李龟年逃到两湖，李谟逃去江浙，有些乐工不幸被俘，有的甚至惨遭杀害。大量乐工亡佚，乐器损坏[3]，待肃宗“克复，方散求于人间，复归于京师，十得二三”[4]，肃宗“将行大体，礼物尽阙”。钟磬是雅乐重器，肃宗认为隋朝以后的钟磬音准都有偏差，所以派人重新制作并且亲自对制作完成的钟磬进行音准鉴定，确认没错后才肯交付太常寺。由于资金紧缺，代宗罢免了梨园 300 多人，只留下了礼乐用的太常寺人员。[5]顺宗又放了宫女 300 人，掖庭教坊女乐人 600 多人，让他们的家人把他们带回家。[6]宪宗减少了教坊乐人的俸禄。[7]文宗又罢免教坊乐工、翰林伎术冗员 1270 人。[8]这几千人离开宫廷后以何为生呢？无非收徒、卖艺和成为家妓两条路[9]。

到穆宗时，教坊地位又有所提升，教坊艺人被大量赏赐钱财，元稹的诗歌在宫中和民间竞相传唱[10]，教坊及其他音乐机构常从青楼或军营等处选调乐人，组

---

[1]太宗从之，因谓玄龄曰：“自此傥有乐工杂类，假使术逾侪辈者，只可特赐钱帛以赏其能，必不可超授官爵，与夫朝贤君子比肩而立，同坐而食，遣诸衣冠以为耻累。[唐]吴兢《贞观政要》卷三・君臣鉴戒第六

[2]唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。[宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二十二・志第十二・礼乐十二，北京：中华书局，1975 年版，第 477 页。

[3]洎从离乱，礼寺隳颓，簨虡既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已奔亡；乐府歌章，咸皆丧坠。[唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

[4][唐]王仁裕，姚汝能《开元天宝遗事安禄山事迹》，曾贻芬点校，中华书局，2006 年版。

[5]大历十四年五月诏：罢梨园伶史及官冗食三百余人，留者隶太常。[宋]王溥撰《唐会要》卷三十四・乐论，中华书局，1955 年版，630 页。

[6]（顺宗）出宫女三百于安国寺，又出掖庭教坊女乐六百人于九仙门，召其亲族归之。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷十四・本纪第十四・顺宗，北京：中华书局，1975 年版，第 406 页。

[7]（宪宗）减教坊乐人衣粮。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷十四・本纪第十四・宪宗上，北京：中华书局，1975 年版，第 435 页。

[8]（文宗）出宫人三千，省教坊乐工、翰林伎术冗员千二百七十人。[宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷八・本纪第八・文宗，北京：中华书局，1975 年版，第 230 页。

[9]如卢纶《宴席赋得姚美人拍筝歌》诗云“昭阳伴里最聪明，出到人间才长成。遥知禁曲难翻处，犹是君王说小名”。诗下注云“美人曾在禁中”。[清]彭定求、杨中讷等修篡《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3149 页。

[10]穆宗皇帝在东宫，有妃嫔左右尝诵稹歌诗以为乐曲者，知稹所谓，尝称其善，宫中呼为“元才子”。……尝为《长庆宫辞》数十百篇，京师竞相传唱。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷一百六十六・列传第一百一十六・元稹，北京：中华书局，1975 年版，第 4333 页。

织表演以应付频繁的演出，教坊乐工也经常对外收徒，他们将新鲜的技艺和谱子传给民间弟子。白居易《琵琶引》中的琵琶女是京城青楼歌妓，但乐籍却隶属于教坊，“十三学得琵琶成，名属教坊第一部”，且师从“曹、穆二善才”。

晚唐宫中游宴风气大兴，“(大和九年十月)内出曲江新造紫云楼彩霞亭额，左军中尉仇士良以百戏于银台门迎之。”[1]这个率百戏演出的仇士良，曾经给其他宦官传授事君之道，不能让皇帝有空看书，一定要让皇帝一直不务正业，皇帝一贪玩便有宦官们卖乖的机会，如此高官厚禄便不愁了：“天子不可令闲暇，暇必观书，见儒臣，则又纳谏，智深虑远，减玩好，省游幸，吾属恩且薄而权轻矣。为诸君计，莫若殖财货，盛鹰马，日以毬猎声色蛊其心，极侈靡，使悦不知息，则少斥经术，暗外事，万机在我，恩泽权力欲焉往哉？”[2]文宗修缮雅乐，看似复儒家之古，实则为打击宦官。奈何甘露失败，连修缮雅乐的王涯，也跟着一并遭殃了。

二、唐代音乐艺术繁荣的原因

统治者对古乐的重修、对俗乐的偏爱以及大量宫廷乐工的流失，都对唐代音乐的繁荣起到了很大的推动作用。此外，唐人对音乐艺术本身的重视也是值得一提的。唐代音乐吸取多方成果，改进演奏方式，升级记谱方法，这无疑从客观上为音乐艺术的进步铺平了道路。

（一）多方吸取音乐成果

唐代音乐并不排斥前朝音乐成果，甚至沿用前朝雅乐，重用前朝乐工。唐高祖李渊时，“军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文”[3]，“享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为立坐二部”[4]。武德九年，李渊开始令祖孝孙修雅乐，贞观二年雅乐正式演奏。二位帝王敢选人，会用人，不计前嫌、不较出身。祖孝孙、白明达都是前朝优秀乐工，为初唐音乐做出了不小的贡献。

唐王朝还吸取异国音乐。初唐的雅乐制定已包含“胡戎之伎”。《旧唐书》

[1][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷十七下·本纪第十七下·文宗下，北京：中华书局，1975 年版，第 561 页。
[2][宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二百零七·列传第一百三十二·宦官上，北京：中华书局，1975 年版，第 5875 页。
[3][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十八·志第八·音乐一，北京：中华书局，1975 年版，第 1040 页。
[4][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十九·志第九·音乐二，北京：中华书局，1975 年版，第 1059 页。

载："（祖孝孙）又以陈、梁旧乐杂用吴、楚之音，周、齐旧乐多涉胡戎之伎，于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。"[1]中宗时期，胡乐流行起来："始自王公，稍及闾巷，妖伎胡人、街童市子或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰'合生'。"[2]

天宝十三年，唐玄宗对胡乐进行了一次大规模整理，设置了专用于胡乐的二十八调制度，并将许多胡乐曲改编为中原曲名。

下表是根据《唐会要》整理的太乐署供奉曲名：

	原名	改名		原名	改名
沙陀调	龟兹佛曲	金华洞真	调道调	山刚	神仙
	因度玉	归圣曲		急火凤	舞鹤盐
	舍佛儿胡歌	钦明引	小食调	讫陵伽胡歌	来宾引
	河东婆	燕山骑		胡残	仪凤
	俱伦仆	宝伦光		苏罗密	升朝阳
	色俱腾	紫云腾		须婆栗特	芳苑墟
	摩醯首罗	归真		拨洛背陵	北戎还淳
	火罗鸽鸽盐	白蛤盐		金波借席	金风
	罗刹末罗	合浦明珠		厥磨贼	庆淳风
	勿薑戕	无疆寿	平调	无愁	长欢
	苏莫刺耶	玉京春		因地利支胡歌	玉关引
	阿箇盘陀	元昭庆		东祗罗	祥云飞
	急龟兹佛曲	急金华洞真		胜蛮奴	塞尘清
	苏莫遮	万宇清	角调	天下兵	荷来苏
	乞娑婆	仙云升	越调	杜兰乌多回	兰山吹
大食调	帝释婆野娑	九野欢		老寿	天长宝寿
	优婆师	泛金波		高丽	来宾引
	半射渠沮	高唐云		耶婆地胡歌	静边引

[1][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷七十九·列传第二十九·祖孝孙，北京：中华书局，1975 年版，第 2710 页。
[2][清]董浩等编《全唐文》，中华书局，

	半射没	庆惟新		婆罗门	霓裳羽衣
	耶婆色鸡	司晨宝鸡		思归达牟鸡胡歌	金方引
	野鹊盐	神鹊盐		三部罗	三辅安
	捺利梵	布阳春	黄钟调	思归达菩提儿	洞灵章
	苏禅师胡歌	怀思引		阿滥堆百舌鸟	濮阳女
般涉调	郎刺耶	芳桂林	双调	大百岁老寿天	长宝寿
	移师都	大仙都		俱摩尼佛	紫府洞真
	借渠沙鱼	跃泉鱼	金风调	苏摩遮	感皇恩
	俱伦朗	日重轮		婆伽儿	流水芳菲
	苏刺耶	未央年			
	吒钵罗	芳林苑			
	达摩支	泛兰丛			
	悉耶都	琼台花			
	苏刺耶胡歌	宝廷引			

《梦溪笔谈》载，“自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此奏乐全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”[1]德宗贞元中，南诏节度使献骠国乐。到了晚唐，民间俗乐兴起，胡乐舞也并未褪色。柘枝舞从中唐开始流行，到晚唐余温不减。柘枝舞是大规模综合性舞蹈，需要不少演出道具。柘枝舞的来历说法不一，《新唐书》记载了柘枝也叫石国：“石，或曰柘支，曰柘析，曰赭时，汉大宛北鄙也”[2]，向达的《唐代长安与西域文明》便支持柘枝舞出自石国的观点，还有说法认为柘枝出自南蛮[3]，不管怎么说，《柘枝》并非本土原创的音乐。中晚唐，描写柘枝舞的诗歌非常多。

[1][宋]沈括著，金良年校《梦溪笔谈》卷五·乐律一，北京：中华书局，2015 年版。
[2][宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二百二十一下·列传第一百四十六下·西域，北京：中华书局，1975 年版，第 6246 页。
[3]柘枝本柘枝舞也，其后字论为柘枝。沈亚之赋云：“昔神祖之克戎，宾杂舞以混会。柘枝信其多妍，命佳人以继态”，然则似是戎夷之舞，按今舞人衣冠类蛮服，疑出南蛮诸国者也。[宋]郭茂倩《乐府诗集》卷五十六·舞曲歌词·杂舞·柘枝词，北京：中华书局，1979 年版。

作者	诗题	作者	诗题
王建	《宫词一百首》	张祜	《观杭州柘枝》
杨巨源	《寄申州卢拱使君》		《周员外席上观柘枝》
刘禹锡	《观柘枝舞二首》		《观杨瑗柘枝》
	《和乐天柘枝》		《感王将军柘枝妓殁》
白居易	《房家夜宴喜雪戏赠主人》		《李家柘枝》
	《柘枝妓》		《寿州裴中垂出柘枝》
	《看常州柘枝，赠贾使君》		《池州周员外出柘枝》
	《奉和汴州令狐令公二十二韵》		《赠柘枝》
	《想东游五十韵并序》	杜牧	《怀钟陵旧游四首》其二
	《改业》		《中丞业深韬略志在功名再奉长句一篇兼有咨劝》
	《柘枝词》	许浑	《赠萧炼师》
刘史言	《偶题二首》	薛能	《柘枝词三首》其一
徐凝	《宫中曲二首》其二		《柘枝词三首》其二
舒元舆	《赠李翱》序		《柘枝词三首》其三
殷尧藩	《潭州席上赠舞柘枝妓》	李群玉	《伤柘枝妓》
章孝标	《柘枝》	刘兼	《宴游池馆》
赵嘏	《代人赠杜牧侍御》		

（二）修订古歌古曲

唐代不仅有不计前嫌、不较出身，采纳前朝音乐和异国音乐的统治者，也有喜欢古雅曲风的统治者，高宗有意识地把快失传的《白雪》重新捡起来带头学习，文宗则简化了盛唐大曲《霓裳羽衣曲》，使它的规模向雅乐靠的更近。

《阳春》、《白雪》是楚国郢地的古琴曲，曲子的声调很高，和得上的人少，宋玉以后已经没有能唱白雪的人了。[1]纵《白雪》被流传下来，它已经在人们的

[1]楚大夫宋玉对襄王云：“有客于郢中歌《阳春》、《白雪》，国中和者数十人。”是知《白雪》琴曲，本宜合

口传心授中遗失、更改，其词曲定非千年前原貌，高宗很重视《白雪》，他“令所司简乐工解琴笙者修习旧曲”[1]，“又按古今乐府，奏正曲之后，皆别有送声，君唱臣和，事彰前史”[2]。

文宗也是一位爱好雅乐的帝王，他认为乐府音乐“郑卫太甚”，想听古曲，便命令王涯向前朝乐工讨教，选取开元时的雅乐，令乐童学习，并把这新的雅乐命名为《云韶乐》[3]。文宗选取的开元雅乐是《霓裳羽衣曲》，改造后的《霓裳羽衣曲》只用玉磬四簇与琴、瑟、筑、箫、跋膝管、笙、竽各一。白居易的家庭乐班演奏《霓裳羽衣曲》尚有箜篌、筝、觱篥、笙[4]。文宗选取盛世《霓裳羽衣曲》作为雅乐来改造是对李家辉煌时的仰慕与缅怀，改造后的《霓裳羽衣曲》还有多少盛世的影子，我们已经不得知晓了。

（三）改进演奏方式

如今的琵琶演奏都是徒手而奏，在古代，琵琶的演奏是有拨子的。北魏时也有手弹之法，但是不太流行。初唐有一位叫裴洛儿的宫廷音乐家，会徒手弹琵琶，当时人叫这种弹法为“搊”琵琶。

《新唐书》载，“五弦，如琵琶而小，北国所出，旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚，后人习为搊琵琶。”《国史异纂》载，“贞观中，弹琵琶裴洛儿，始废拨用手爪，所谓搊琵琶也。”

裴神符、裴洛儿应是同一个人，是初唐著名的宫廷乐工，这种弃用拨子而徒手弹琵琶的方式，解放了手指，大大发挥了灵活的手指的作用，比起单调的拨子演奏，音效更多样化，十指演奏方便炫技，更夺人眼目。

会用十指演奏琵琶的人不多，初盛唐之交的诗人刘希夷也是一位搊琵琶好手。[5]贞元元和之际，有一位会弹五弦琵琶的赵璧，演奏五弦用十指，红极一时。

歌，以其调高，人和遂寡。自宋玉以后，迄今千祀，未有能歌《白雪曲》者。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十八·志第八·音乐一，北京：中华书局，1975 年版，第 1047 页。

[1][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十八·志第八·音乐一，北京：中华书局，1975 年版，第 1047 页。

[2][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十八·志第八·音乐一，北京：中华书局，1975 年版，第 1047 页。

[3]文宗以乐府之音，郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷一百六十九·列传第一百一十九·王涯，北京：中华书局，1975 年版，第 4404 页。

[4]玲珑箜篌谢好筝，陈宠筚篥沈平笙。清弦脆管纤纤手，教得《霓裳》一曲成。白居易《霓裳羽衣歌（和微之）》[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4970 页。

[5]刘希夷……善搊琵琶，尝为《白头吟》。[唐]刘肃《大唐新语》，北京：中华书局，2010 年版，第 128 页。

保存于日本奈良正仓院的唐代捍拨。

（四）升级记谱办法

白居易有琴诗《听<幽兰>》：

琴中古曲是《幽兰》，为我殷勤更弄看。欲得身心俱静好，自弹不及听人弹。

可见《幽兰》挺难的，痴迷音乐的白居易都不会，只好听别人弹。《幽兰》，或又名《猗兰》。《通志》载："琴操五十七曲、十二操，猗兰操，亦日幽兰操，世言孔子作。孔子伤不逢时，以兰、荞麦自喻，且云，'我虽不用，于我何伤？'言雪霜之时，荞麦乃茂；兰者，取其芬香也。今此操只言猗兰，盖省辞也"。

《幽兰》是目前我国有据可考的最早琴谱，它用文字描述了古琴演奏中的一系列动作及音高位置等。传谱人是南朝至隋初的丘明(499-590)，抄写成文字谱的年代大约在唐初武则天时期。

古琴的学习最开始只靠师徒口传心授，很不容易记住。古琴曲历来有"难学、易忘、不中听"之说。武则天时期的文字谱已经将古琴演奏的指法以笨拙的动作记录方式留存在案，可能一组音阶用减字谱记录只需要五六个字，而文字谱需要五六十个字，但这已经是很了不起的事了。

比如幽兰中的第一句，唐人如此记录：

耶卧中指十上半寸许案商，食指中指双牵宫商，中指急下与勺俱下十三下一

寸许住，末商起，食指散缓半扶宫商，食指挑商，又半扶宫商，纵容下无名于十三外一寸许案商角，补商角即作两半扶，挟挑声一句。

幽蘭古指法解

耶卧　近時琴譜惟第一絃用中指並用指骨高起處取其堅實皆正按不偏按名指則偏按取其甲肉各半幽蘭耶卧中指即用中指偏按與今用名指無異耶字當作斜字解二字音亦略同也今改用名指

挲　唐人寫經多用省筆此挲字即牽字之省文嵇康琴賦攜捉撑捋註爾雅曰攜牽也劉熙孟子註曰攜牽也可知挲字指法出於嵇康琴賦也今琴

琴學來室藏本

譜有婁圓用抹勾兩絃同聲幽蘭挲字皆彈兩絃殆即婁圓之義譜中有食指挲中指挲雙挲全挲挲過各法審其音節皆兩絃作兩聲質言之則反歷也今仍用挲字作兩聲

住　住與注音同今琴譜用注有二義一滑下隨彈得音一得音後略退一二分急復本位如小退復幽蘭譜用住字如中指與拘俱下十三下一寸許住末商起無名疾退下十一還上至十住皆與今譜注字之義相合疑即以今譜注字代之

半扶　今琴譜半扶指法有註明泛音用者有不註

《幽兰》文字谱

从第一个乐句的记录，我们便可看出这种文字谱记录起来很辛苦。一个短短的乐句，竟用 84 个字以指法动作描述兼以徽位尺寸规范的方式记录演奏方法。《幽兰》这一系列文字共有汉字 4954 字。其序曰：“丘公字明，会稽人也。梁末隐居于九嶷山，妙绝楚调，于《幽兰》一曲，尤特精绝……随开皇十年，于丹阳县卒，年九十七”。后来《幽兰》文字谱在国内失传，幸而日本保存了《幽兰》文字谱。清末，我国考据学家杨守敬于 1884 年将其编入古琴曲集《古逸丛书》。《幽兰》几经失传、重现、塑谱，现已有琴曲《碣石调·幽兰》。

减字谱是唐末琴家曹柔创立的伟大发明，这个发明把古琴“难学、易忘、不中听”这个难题解决了一大半。减字谱由几个完整的汉字减化符号拼接而来，它通过截取形容指法的汉字的某个偏旁部首或形容指法的汉字的几个笔画作为一个小的符号，这一个或几个小的符号拼成一个完整的大符号。这个符号就是指法演奏的符号，也就是一个谱，一个谱可以代表右手的演奏指法、左手的演奏指法甚至左右手合奏的指法。“字简而义尽，文约而音赅”，此后，减字谱作为古琴独有的记谱方式，沿用千年而未被取代，甚至今天人们学古琴，依旧用曹柔发明的

减字谱呢！

《幽兰》减字谱比起文字谱，明白晓畅多了，虽然减字谱在唐末才被发明，但唐人对音乐的探索精神我们也能窥见十之八九。

杨时百校订《幽兰》减字谱

唐代的琵琶谱有“敦煌琵琶谱”，这卷古谱于 1907 年在敦煌莫高窟藏经洞发现，共 25 首乐曲。该谱写于长兴四年（933 年）中兴殿应圣节经卷的背面。另有写在《三藏法师阇那崛多译》背面的两行谱字。

白居易虽不会弹《幽兰》，但是他倒很喜欢讨谱子，他在《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》一诗中便向京城琵琶大师曹刚讨来了新琵琶谱，高兴得要命：

琵琶师在九重城，忽得书来喜且惊。一纸展看非旧谱，四弦翻出是新声。
蕤宾掩抑娇多怨，散水玲珑峭更清。珠颗泪沾金捍拨，红妆弟子不胜情。

敦煌琵琶谱写成在晚唐，白居易看到的琵琶谱是不是下面这种符号谱尚未可

知。

白居易爱讨谱，还有意识地保护音乐遗产。他在任苏州刺史时发现当地没有人会《霓裳羽衣曲》，便立即给元稹写信请求帮助：

唯寄长歌与我来，题作霓裳羽衣谱。……如君所言诚有是，君试从容听我语。若求国色始翻传，但恐人间废此舞。[1]

有唐人这般努力，唐代音乐文化不盛也怪，唐人音乐诗不好也难。

敦煌琵琶谱

[1]白居易《霓裳羽衣歌（和微之）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4970 页。

第二节 音乐诗的繁盛

唐代博采众长的文化氛围为唐代音乐艺术提供了良好的成长环境。唐代音乐的演奏方式、记谱方式的不断进步为唐代音乐的进步提供了猛烈的推动力。这样的环境也培养了一大批才华横溢的诗人，他们不仅会写诗，还会弹琵琶、弹古琴、吹笙。诗人们一有功夫便踏青登高，弄花赏月，逐渐兴盛起来的宴游风气也使得音乐表演的需求增大，记录这些表演的诗歌便多了起来。由于统治者对艺术的重视，有些进士试题的题目甚至也以音乐为题。

一、文人音乐素养高

唐代文人多解音律，他们有的会演奏乐器，有的有一副好嗓子，有这样的音乐素养，音乐诗写起来便轻车熟路。

“刘希夷，一名挺之，汝州人。少有文华，好为宫体，词旨悲苦，不为时所重。善搊琵琶。”[1]若刘希夷真会搊琵琶，那可真不简单。唐人爱弹琵琶，但毕竟以拨弹者多，手搊者甚鲜。

王维性闲音律，妙能琵琶，因给公主演奏琵琶曲《郁轮袍》而受青睐。看他的《竹里馆》：

独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。

啸是魏晋时期流行的一种声乐艺术。啸不仅是展现个性风采和名士风流的一种方式，也是体道的一种方式，人们用它来感悟天地之道，传达不能言说的意趣。弹琴为敛气，长啸为宣泄。独自一人在深夜里又弹琴又长啸，旷达与无奈，尽融在千古月色中。

白居易，善弹琴，能歌《竹枝》。他的诗歌中，常出现的乐器有琴、琵琶、笛、觱篥等。白居易直接描写音乐的诗歌有 70 余首，是唐诗人中最多的。一般诗人对音乐的理解通常是借物生情的表达，但白居易是进行“较为纯粹性的科学性描述”[2]。白居易的音乐诗，不仅能传神地描绘出音乐的音调美，对指法的刻

[1][唐]刘肃《大唐新语》，北京：中华书局，2010 年版，第 128 页。
[2]杨昊纬《唐代音乐文化之研究》，台北：文史出版社，1994 年版，第 118 页。

画也细致入微，为研究唐代音乐留下了宝贵的财富。

刘禹锡，擅唱《竹枝》。白居易晚年有诗《忆梦得》：

齿发各蹉跎，疏慵与病和。爱花心在否，见酒兴如何。
年长风情少，官高俗虑多。几时红烛下，闻唱竹枝歌。

白居易自注此诗云："梦得能唱竹枝，听者愁绝。"郭茂倩称刘禹锡"以俚歌鄙陋，及依骚人《九歌》，作《竹枝》新辞九章，教里中儿歌之"。[1]刘禹锡远贬蛮荒，不以之为苦，不讥蛮歌"呕哑嘲哳"，反而为竹枝歌写新词，使竹枝词文质彬彬起来。刘禹锡不仅能改，还会唱。刘禹锡应该有副好嗓子，白居易写乐器乐工多，刘禹锡写了不少歌者：《与歌者米嘉荣》、《听旧宫中乐人穆氏唱歌》、《与歌者何戡》、《与歌童田顺郎》、《田顺郎歌》，刘禹锡与这么多知名歌者相识，当年应是好一番唱和。

李群玉，"好吹笙，常使家僮吹之；又善急就草，性喜食鹅。及授校书郎东归故里，卢肇送诗云：'妙吹应谐凤，工书定得鹅'"[2]。李群玉有诗《腊夜雪霁，月彩交光，开阁临轩，竟睡不得，命家仆吹笙数曲，独引一壶，奉寄副使杜中丞》：

月华临霁雪，皓彩射貂裘。桂酒寒无醉，银笙冻不流。
怀哉梁苑客，思作剡溪游。竟夕吟琼树，川途恨阻修。

大抵因为演奏在冬日，家仆吸了一肚子寒气，手指有点僵，笙声有点断断续续，不够流畅吧。不仅写自己家仆吹笙，李群玉还悼念别人的笙妓：

丽质仙姿烟逐风，凤凰声断吹台空。多情草色怨还绿，无主杏花春自红。
堕珥尚存芳树下，馀香渐减玉堂中。唯应去抱云和管，从此长归阿母宫。

这些诗歌华丽流转，虽美，却远不如盛唐健俏，也没有中唐音乐诗的专业性强。李群玉爱音乐，当年，他千里迢迢去长安献诗时，还背着琴呢！

[1][宋]郭茂倩《乐府诗集》卷八十一·近代曲辞·竹枝，北京：中华书局，1979 年版，第 1140 页。
[2][宋]阮阅编《诗话总龟》卷四十一上，文渊阁四库全书。

不仅诗人本身音乐素养高，他们家庭成员也有较高的音乐素养。白居易称其外祖母“工刀尺，善琴书”，而白居易及其弟白行简均由她“鞠养成人”[1]。诗人们的妻妾也通晓音乐，“大妻唱舜歌，小妻鼓湘瑟。狂夫游冶归，端坐仍作色”[2]。元稹继妻裴淑，字柔之，很会弹琴。在他们结婚的第三年，元稹由通州司马量移虢州司马，夜宿黄草峡，裴淑为元稹弹琴解闷，元稹写下《黄草峡听柔之琴》二首：

胡笳夜奏塞声寒，是我乡音听渐难。料得小来辛苦学，又因知向峡中弹。

别鹤凄清觉露寒，离声渐咽命雏难。怜君伴我涪州宿，犹有心情彻夜弹。

古琴曲有《胡笳十八拍》，为东汉末年蔡琰以古琴模拟胡笳音色作成。裴淑的琴技是童子功，《胡笳十八拍》奏罢，又奏《别鹤操》。裴淑的《别鹤操》弹得尤好，大和二年，元稹又写下《听妻弹<别鹤操>》：

别鹤声声怨夜弦，闻君此奏欲潸然。商瞿五十知无子，更付琴书与仲宣。

这诗中说的是商瞿三十岁没有孩子，母亲令他再娶，他认为未必是妻子的过错。元稹此时五十岁无子，因以商瞿自比。

因裴淑善琴，李德裕还赠送给元稹蜀琴。蜀琴在当时是琴中上乘了，无奈琴还未到，元稹已经离世，刘禹锡有诗《西州李尚书知愚与元武昌有旧，远示二篇吟之》表示哀悼。

二、宴饮与蓄妓风盛

中宗神龙二年，宴饮的规模尚有明确规定，“敕三品以上，听有女乐一部，五品以上，女乐不过三人，皆不得有钟磬，乐师凡教乐，淫声过声凶声慢声，皆禁之。”[3]所以，初唐的宴饮诗多为宫内奉和应制之作。盛唐天宝时开禁，任由

[1]顾学颉校点《白居易集》卷 42《唐故坊州鄜城县尉陈府君夫白氏(墓)志铭并序》，北京：中华书局，1979 年版，第 930 页。
[2]刘叉《狂夫》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4447 页。
[3][宋]王溥撰《唐会要》卷三十四·乐论，北京：中华书局，1955 年版，第 628 页。

五品以上各官员家畜丝竹家妓，数量不限。[1]中唐时期，朝廷对私乐的限制松弛，贞元元年五月，因战事渐少，小麦丰收，德宗允许官员举行家宴不需要向朝廷上奏。[2]贞元十四年正月德宗又颁布敕令："比来朝官或有诸处过从，金吾卫奏。自今以后更不须闻奏"。宪宗因用兵艰难，禁止全国公私宴乐，结果却受到朝臣的一致反对，宪宗无奈不禁私乐[3]。晚唐时，民间宴饮风气延续，朝廷有意禁断，武宗会昌三年十二月，京兆府奏"近日坊市聚会，或动音乐，皆被台府及军司所由恐动。每有申闻，自今已后，请皆禁断"。

宴饮的方式主要有游宴和家宴，军营中也常见宴饮。初盛唐时尚可见军营或将领府宅的音乐表演，唐代将领在音乐享受方面，一向不惜财力物力。郭英乂"颇恣狂荡，聚女人骑驴击毬，制钿驴鞍及诸服用，皆侈靡装饰，日费数万，以为笑乐。"[4]"中书令郭子仪在邠州行营，闻绾拜相，座内音乐减散五分之四。京兆尹黎干以承恩，每出入驺驭百余，亦即三日减损车骑，唯留十骑而已。其余望风变奢从俭者，不可胜数。"[5]安禄山为了安抚部下、稳定人心，设家宴招待部下，"乾真曰：'但唤取慰劳之，其心必安。'因召尚等饮燕酣乐。禄山自唱《倾杯乐》与尚送酒，待之如初。"[6]"田牟镇徐日，每与骄卒杂坐，酒酣抚背，时把板为之唱歌。其徒日费万计。"[7]唐僖宗时，高骈常"左右姬侍百馀，皆娟秀光丽，善歌舞，巾幞束带以侍。月二十宴，其费仰于民，不足，至苛留度支运物。"[8]虽然历代将领都有宴饮之乐，但这种边塞宴饮之乐常见于盛唐。安史之乱后，边塞诗大幅度减少，边塞音乐诗也随着越来越少了。元稹曾作《西凉伎》讽刺边塞将领耽于歌舞，导致国土丢失。陈寅恪说《西凉伎》："微之(元镇)少居西北边镇之凤翔，殆亲见或闻知边将之宴乐嬉游，而坐视河惶长期沦没。故追忆感慨，赋

[1]天宝十载九月二日敕，五品以上正员清官，诸道节度使及太守等，并听当家畜丝竹，以展欢娱。行乐盛时，覃及中外。[宋]王溥撰《唐会要》卷三十四·乐论，北京：中华书局，1955 年版，第 630 页。
[2]贞元元年五月，诏曰："今兵革渐息，夏麦又登，朝官有假日造宴者，令京兆府不须闻奏。"[宋]王溥撰《唐会要》卷二十九·祥瑞下，北京：中华书局，1955 年版，第 541 页。
[3]元和五年二月，宰臣奏，请不禁公私乐，从之。时以用兵，权令断乐，宰臣以为大过，故有是请。[宋]王溥撰《唐会要》卷三十四，北京：中华书局，1955 年版，第 630 页。
[4][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷一百一十七·列传第六十七·郭英乂，北京：中华书局，1975 年版，第 3397 页。
[5][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷一百一十九·列传第六十九·杨绾，北京：中华书局，1975 年版，第 3435 页。
[6][唐]王仁裕，姚汝能《开元天宝遗事安禄山事迹》，曾贻芬点校，北京：中华书局，2006 年版。
[7][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷十九上·本纪第十九上，懿宗，北京：中华书局，1975 年版，第 653 页。
[8][宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二百二十四下·列传第一百四十九下·叛臣下，中华书局，1975 年版，第 6397 页。

成此篇。”[1]

安史之乱后，诗人们写得更多的是家宴、游宴。赏花赋诗、饮酒诗赋、听歌观舞也要赋诗，这些娱乐活动日益增多，整个社会表现出一派嬉于宴饮的风气。“长安风俗，自贞元侈于游宴，其后或侈于书法图画，或侈于博弈，或侈于卜祝，或侈于服食，各有所蔽也。”[2]在京城长安，官僚贵族游宴花样百出。“长安贵家子弟，每至春时，游宴供帐于园圃中，随行载以油幕，或遇阴雨，以幕覆之，尽欢而归。”[3]“杨国忠子弟，恃后族之贵，极于奢侈。每春游之际，以大车结彩帛为楼，载女乐数十人，自私第声乐前引，出游园苑中。长安豪民贵族皆效之。”[4]杜佑在长安，便常常携妓游宴[5]，其他地方游宴之风也热烈不减，比如在益州的崔圆[6]，在润州的李德裕[7]。良辰美景当头，文人们记录下眼前的美好时光，“舞旋红裙急，歌垂碧袖长。”[8]“舞袖逐风翻绣浪，歌尘随燕下雕梁。”[9]在重阳节，秋高气爽，文人也常携乐妓登楼，赏景观乐，题诗壁上。

盛唐与中唐是朝廷不太禁私乐的时期，也是唐代音乐诗品质最高的时期。这一时期文人们在家中蓄养乐妓。这些艺妓都有自己的绝活儿，如李德裕的家妓薛阳陶会吹筚篥，白居易的家妓樊素会唱歌，小蛮会跳舞。白居易的后半生完全是一个耽于玩乐的没出息老头形象。他不仅常摆家宴，还时不时作诗表扬一下自己的慵懒德行。他在《江南喜逢萧九彻因话长安旧游戏赠五十韵》中回忆的游宴有歌有舞有管弦，春风送暖，半夜不睡高举红烛，美人们面如桃花，换着衣服陪场子，这些乐工所表演的节目，正是“声儿出内坊”。白居易的家庭乐班还能排演《霓裳羽衣曲》，“命乐童登中岛亭，含奏《霓裳散序》，声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之际者久之。曲未竟，而乐天陶然石上矣”[10]。张籍在《祭退之》

[1]陈寅恪《元白诗笺证稿》，北京：三联书店，2001 年版，第 234 页。
[2][唐]李肇《唐国史补》，[唐]赵璘《因话录》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（3），上海：古典文学出版社，1957 年版。
[3][唐]王仁裕，姚汝能《开元天宝遗事安禄山事迹》，曾贻芬点校，中华书局，2006 年版。
[4][唐]王仁裕，姚汝能《开元天宝遗事安禄山事迹》，曾贻芬点校，中华书局，2006 年版。
[5]佑城南樊川有佳林亭，卉木幽邃，佑每与公卿宴集其间，广陈妓乐。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷一百四十七，列传第九十七·杜佑，北京：中华书局，1975 年版，第 3981 页。
[6]天宝末，崔圆在益州。暮春上巳，与宾客将校数十百人，具舟揖游于江，都人纵观如堵……初宴作乐，宾从肃如。[宋]李昉等编《太平广记》卷三百零三·崔圆，北京：中华书局，1973 年版。
[7]一日，公召阳陶游，询其所闻……，薛因献朱崖李相、陆畅、元、白所撰歌一轴，公益喜之。次出芦管，于兹亭奏之，声如天际就然而来，情思宽闲。[宋]李昉等编《太平广记》卷三百零三·李蔚，北京：中华书局，1973 年版。
[8]元稹《晚宴湘亭》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4549 页。
[9]刘兼《春宴河亭》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 8695 页。
[10]白居易《池上篇》序，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5249 页。

中回忆韩愈的两个妾“皆能歌舞”，甚至韩愈病重之时也在欣赏音乐，“乃出二侍女，合弹琵琶筝。临风听繁丝，忽遽闻再更”。李群玉有家仆擅长吹笙，他有诗《腊夜雪霁月彩交光，开阁临轩，竟睡不得。命家仆吹笙数曲，独引一壶，奉寄江陵副使杜中承》，诗曰：“月华临霁雪，皓彩射貂裘。桂酒寒无醉，银笙冻不流”。文人们还经常请高手教习家妓新曲子，唐代音乐诗便在这肥沃的土壤中茁壮成长起来。

三、进士试题的导向

唐代的进士试题经常会和音乐相关，如钱起的《省试湘灵鼓瑟》、黄滔的《省试一一吹竽》。《霓裳羽衣曲》也曾“充试进士赋题”，现存《霓裳羽衣曲赋》3首，作者是沈朗、陈嘏以及阙名[1]。诗仅一篇李肱的《省试霓裳羽衣曲》。

[1][清]董浩等编《全唐文》卷七百四十一、卷七百六十、卷九百六十二，北京：中华书局，1983年版。

第二章 唐代音乐诗的分类

中国音乐最早分为四音，即丝、竹、金、革。竹属春，在东方，春笋破土；丝属夏，在南方，蚕吐丝成茧；金属秋，在西方，鸣金收兵，宜敛气；革属冬，在北方，擂鼓宣告太阳重行。之后就演化为八音：金、石、丝、竹、匏、土、革、木。

“凡乐八音，自汉以来，惟金以钟定律吕，故其制度最详，其余七者，史官不记。至唐，独宫县与登歌、鼓吹十二案乐器有数，其余皆略而不著，而其物名具在。八音：一曰金，为镈钟，为编钟，为歌钟，为錞，为铙，为镯，为铎。二曰石，为大磬，为编磬，为歌磬。三曰土，为埙，为嘂，嘂，大埙也。四曰革，为雷鼓，为灵鼓，为路鼓，皆有鼗；为建鼓，为鼗鼓，为县鼓，为节鼓，为拊，为相。五曰丝，为琴，为瑟，为颂瑟，颂瑟，筝也；为阮咸，为筑。六曰木，为柷，为敔，为雅，为应。七曰匏，为笙，为竽，为巢，巢，大笙也；为和，和，小笙也。八曰竹，为箫，为管，为篪，为笛，为春牍。此其乐器也。”[1]唐代于此基础上又有增补：“丝有琵琶、五弦、箜篌、筝，竹有觱篥、箫、笛，匏有笙，革有杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓，土则附革而为鞚，木有拍板、方响，以体金应石而备八音。倍四本属清乐，形类雅音，而曲出于胡部。复有银字之名，中管之格，皆前代应律之器也。后人失其传，而更以异名，故俗部诸曲，悉源于雅乐。”[2]纵然有增补，一些民间乐器如碗、瓯、云璈还是未能收入。

在十四世纪，st.Augusitne 建立了管乐器、人声、敲击与弦乐器的三分类体系，这是根据声音的特性：有机的(管乐器)、和谐的(人声)、以及有节奏的(敲击与弦乐器)而作的分类。本文以此为基础，通过演奏方式不同，将唐代音乐诗分为“打击乐诗”、“拨弦乐诗”、“吹奏乐诗”以及“歌唱诗”，此外唐代音乐诗还有综合演奏的场面，人声乐器声俱出，本文将它成为“综合表演诗”。

[1][宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二十一·志第十一·礼乐十一，北京：中华书局，1975 年版，第 464 页。

[2][宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二十二·志第十二·礼乐十二，北京：中华书局，1975 年版，第 473-474 页。

第一节 打击乐诗

唐代打击乐器数量不多。这些打击乐器诗中，有些娱乐性不强，它们描写深山古寺的暮鼓晨钟，诗歌气息疏朗幽静，有的还蕴含着淡淡的禅意，有的寄寓诗人羁旅之哀思；有些诗歌则以娱乐为主，这些诗歌中出现了具体的演奏者及演奏技巧，如牛殳的《方响歌》；还有些诗歌以怀古为主，他们虽也描写音乐技巧，但往往笔锋一转，赞叹变成了警戒。

一、方响诗："环珮鸣玉长街路"

方响始创于北周[1]，盛行于隋唐，由十六块大小相同而厚薄不一的长方铜片或铁片组成，分两排，悬于一架[2]，演奏时以小铁锤敲击，发出十二律及四个半律的音。方响是替代钟磬的乐器[3]，可独奏，可伴奏。南宋后失传。

方响伎

唐代的方响见于家宴。如果说钟磬是朝廷宗庙祭祀和郊庙祭祀用的雅乐乐器，那方响就是朝野宴会上的娱乐乐器。雍陶的《夜闻方响》中游子听见谁家夜宴中的方响，依稀若月下捣衣砧，杜牧的《方响》用珍珠落金盘、秋露挂琅玕比喻方

[1]杨荫浏《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年，第 163 页。
[2]《文献通考》引《大周正乐》曰："西凉、清乐方响一架十六枚，具黄钟、大吕二均声"。[宋]马端临《文献通考》卷一百三十四·乐考七·金之属·胡部，北京：中华书局，1986 年版。
[3]梁有铜磬，盖今方响之类。方响，以铁为之，修八寸，广二寸，圆上方下，架如磬而不设业，倚于架上以代钟磬。人间所用者才三四寸。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十九·志第九·音乐二，北京：中华书局，1975 年版，第 1078 页。

响声音的精美与清脆，陆龟蒙的《方响》里七月七日王母驾临汉武帝宫中，“满猗兰殿佩环声”，方干的《新安殷明府家乐方响》中方响演奏的是长安禁苑梨园的曲调，方响是用铁做的，“葛溪铁片梨园调，耳底丁东十六声”。

沈括认为，“古人制器，用石与铜取其不为风雨燥湿所移，未甘用铁者，盖有深意焉，律法既亡金石又不足恃，则声不得不流亦自然之理也。”[1]方响这种铁质乐器的流行，也说明了礼乐渐渐淡出人们的视野，金石不足恃，磬本来用石做，盛唐华原磬改用玉做（后详），方响也由铜磬演变而来，改为铁做。玉易碎，铁易蚀，盛唐开始，人们不再依赖永垂不朽的乐器，反去追求造型之精美与声音之曼妙。且看中唐牛殳的《方响歌》：

乐中何乐偏堪赏，无过夜深听方响。缓击急击曲未终，暴雨飘飘生坐上。
铿铿铛铛寒重重，盘涡蹙派鸣蛟龙。高楼漏滴金壶水，碎电打著山寺钟。
又似公卿入朝去，环珮鸣玉长街路。忽然碎打入破声，石崇推倒珊瑚树。
长短参差十六片，敲击宫商无不遍。此乐不教外人闻，寻常只向堂前宴。

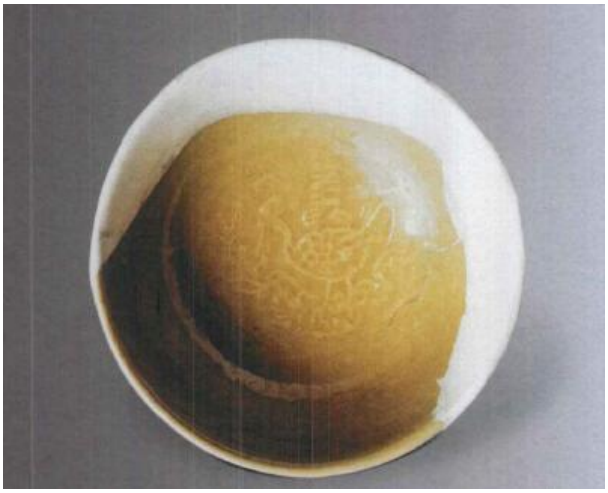
这是一首较完整的音乐诗，全诗对方响的演奏地点、乐器形制、乐声风貌、乐曲级别等进行了较详细的介绍。牛殳笔下的方响演奏不仅直接用拟声词“铿铿铛铛”传达方响的铿锵有致，比喻也连番而至，激烈如“暴雨飘飘”、洪亮如“鸣蛟龙”、舒缓如“漏滴金壶”、细碎如“碎电打钟”、清脆如“环珮鸣玉”，薄方响片击打起来铮琮清脆，厚方响片击打起来雷电争鸣，“缓击”、“急击”不断切换，好不精彩。能听见这么精彩的方响不是件容易使，方响不是普通的乐器——“此乐不教外人闻，寻常只向堂前宴”。

二、瓯、缶、铜、碗诗：“其声妙于方响”

把日常器皿当乐器击打，最早的可能数庄子的“鼓盆而歌”。随后又有秦赵二国渑池会盟时秦王为赵王击缶。缶是古代一种腹大口小的盛酒器皿，并非什么乐器，秦人喝酒喜欢一边敲酒坛子一边唱歌，慷慨随性。蔺相如让秦王公开击缶，国君行伶官事本来就掉价，击缶就更不正经，秦王难免不怿。唐代也有不少充当

[1][宋]沈括著，金良年校《梦溪笔谈》补笔谈卷上·补第二卷后十件，北京：中华书局，2015 年版。

乐器的器皿，有无名氏《金缶魅诗》中的缶，有皎然《戛铜碗为龙吟歌》中的铜碗。缶是瓦器，铜碗是铜制，一些精致易碎的瓷器中唐以后也被敲打起来，温庭筠《郭处士击瓯歌》中的瓯、方干的《李户曹小妓天得善击越器以成曲章》中的越器，都是越窑烧制出的瓷器。



越窑青瓷——大中二年铭文云鹤纹碗

唐代烧造瓷器的窑场中最著名的是南方（越州）的越窑和北方（邢州）的邢窑。越窑烧制的青瓷与邢窑烧制的白瓷各有千秋，后人称扬为“南青北白”。《乐府杂录》记载了武宗时有一个叫郭道源的县丞，因为会击瓯被选入太常寺：

武宗朝郭道源，后为凤翔府天兴县丞，充太常寺调音律官，善击瓯，率以邢瓯、越瓯共十二只，旋加减水于其中，以筋击之，其声妙于方响也。

瓯是一种小盆，用来饮茶或饮酒。尽管瓯不是乐器，但经过组织、安排，瓯的声音比正经乐器——方响，还好听，温庭筠的《郭处士击瓯歌》赞颂的就是这位郭道源。方干的《李户曹小妓天得善击越器以成曲章》写的也是越窑烧制的瓷器：

越器敲来曲调成，腕头匀滑自轻清。随风摇曳有馀韵，测水浅深多泛声。
昼漏丁当相续滴，寒蝉计会一时鸣。若教进上梨园去，众乐无由更擅名。

表演越器的小女孩击起越器来像跳舞一般轻盈灵动，随着她活泼身姿的跳跃，盛着不同深度水的越瓯发出叮叮咚咚、高低轻重不同的音响，“泛声”就是像蜻蜓点水一样空灵轻灵的声音，一会儿像“昼漏”绵延，一会儿像“寒蝉”呢喃，这番技艺，去跟梨园乐班比一比，一定不会比他们差呢！

三、鼓诗：“暮天空使别魂惊”

鼓是中国最常用的打击乐器，伊耆氏就有用土制的鼓[1]。鼓的种类非常多，夏商周时期就不尽相同，“夏后氏之鼓足，殷楹鼓，周县鼓”[2]。《旧唐书》所收录的鼓有揩鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓、节鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、鸡娄鼓、答腊鼓[3]等等。鼓的应用场合也很广泛，既可以用于宗庙祭祀，也可以用于军旅，甚至盛唐时玄宗尤其喜欢击打羯鼓，称其为八音领袖。

中晚唐流行的柘枝舞中常见画鼓，“连击三声画鼓催。”[4]“画鼓拖环锦臂攘。”[5]“画鼓不闻招节拍。”[6]专门描写画鼓的诗只有一首李郢有的《画鼓》：

尝闻画鼓动欢情，及送离人恨鼓声。两杖一挥行缆解，暮天空使别魂惊。

画鼓本是助兴的乐器，可在离别时，它却尤为恼人，令人心惊。

李贺的《官街鼓》则是长安城内报晓警暮之鼓：

晓声隆隆催转日，暮声隆隆呼月出。汉城黄柳映新帘，柏陵飞燕埋香骨。
碰发千年日长白，孝武秦王听不得。从君翠发芦花色，独共南山守中国。
几回天上葬神仙，漏声相将无断绝。

诗题“官街鼓”即“官街”报昏晓的鼓。“官街”是唐代长安城内左右六条

[1]土鼓、黄桴、苇籥，伊耆氏之乐也。钱玄等注译《礼记》，湖南，岳麓书社，2001 年版，第 436 页。
[2]钱玄等注译《礼记》，湖南，岳麓书社，2001 年版，第 437 页。
[3][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十九·志第九·音乐二，北京：中华书局，1975 年版，第 1078-1079 页。
[4]白居易《柘枝妓》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5006 页。
[5]张祜《周员外席上观柘枝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5827 页。
[6]张祜《感王将军柘枝妓殁》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5827 页。

大街。每天的清晨和日暮，官街鼓都会敲击报时，李贺对生命的流逝极其敏感，一声声咚咚的鼓响催当日月流转。他想到曾经盛极一时的大汉王朝现在也都成了泥土。人类终究会死去，唯有神仙能永存于世，唯有滴漏声响永不断绝。类似的报时工具有长乐钟，李峤和戴叔伦所咏之长乐钟看得见生命于寒冷中的萌发悸动，李贺诗中却常见命不久待之戚戚。

羯鼓“下以牙床承之，击用两杖。其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破，作战杖连碎之声，又宜高楼玩景，明月清风，凌空透远，极异众乐。杖用黄檀、狗骨、花椒等木。须至干紧，绝湿气而复柔腻。干取发越响，腻取战褷健举。卷用刚铁，铁当精炼，卷当至匀。若不刚，即应绦髙下，搦捩不停。不匀，即鼓面缓急，若琴徽之敉病矣”[1]。《羯鼓录》认为羯鼓出自羯族[2]，陈驹先生先生认为羯鼓出自天竺[3]。开元、天宝时，羯鼓为玄宗所喜爱，玄宗和他的侄子花奴都擅长羯鼓。

敦煌 156 窟伎乐中的腰鼓和羯鼓

羯鼓诗先出于中唐，张祜有《邠娘羯鼓》：

新教邠娘羯鼓成，大酺初日最先呈。冬儿指向贞贞说，一曲乾鸣两杖轻。

[1][唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

[2]羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。[唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

[3]羯鼓实为天竺系胡乐所特有的乐器，其发源地大约就是天竺，即古印度。羯鼓最初是通过羯人而传入中原内地的，羯人乃是汉人得识此鼓的媒介。陈驹《羯鼓琐说》，《文史知识》，1987 年第 6 期，第 61 页。

盛唐多新声，在宴会开始前，玄宗命邠娘给大家展示新学的羯鼓乐。羯鼓表演得如何，张祜借两个小宫女告诉我们，“一曲乾鸣两杖轻”，技术相当了得，两杖轻快，声音利索。“冬儿指向贞贞说”，我们也能看出盛唐宫廷宴会的开明、热闹，一个小宫女兴奋地跳着脚跟另一个小宫女评价新曲，俏皮烂漫跃然纸上。

羯鼓是盛唐盛世的符号，当它渐行渐远，晚唐文人如何看待当年的羯鼓呢？

切断牙床镂紫金，最宜平稳玉槽深。因逢淑景开佳宴，为出花奴奏雅音。
掌底轻璁孤鹊噪，枝头干快乱蝉吟。开元天子曾如此，今日将军好用心。

全诗先交代羯鼓的打扮，这个羯鼓可不寻常，玉槽金镂。用此羯鼓者谁？花奴是也。花奴者谁？宁王李宪长子，小字花奴。花奴的羯鼓是唐玄宗教的，玄宗非常喜欢他的小侄子，走到哪里都带着他，《羯鼓录》载：

汝阳王璡，宁王长子也。姿容妍美。秀出藩邸。玄宗特钟爱焉，自传授之。又以其聪悟敏慧，妙达其旨，每随游幸，顷刻不舍。璡尝戴研绢帽打曲，上自摘红槿花一朵，置于帽上。其二物皆极滑，久之方安。遂奏《舞山香》一曲，而花不坠。上大喜笑，赐金器。因夸曰：“花奴，姿质明莹，肌发光细，非人间人，必神仙谪坠也。”宁王谦谢，随而短斥之。上笑曰：“大哥不必过虑，阿瞒自是相师。夫帝王之相，且须英特越逸之气，不然，有深沈包育之度。花奴但秀迈人，悉无此状，固无猜也。而又举止闲雅，当更得公卿间令誉耳。”宁王又谢之。而曰：“若于此，臣乃输之。”上曰：“若此一条，阿瞒亦输大哥矣。”宁王又谦谢。上笑曰：“阿瞒赢处多。太哥亦不用撝揖。”众皆欢贺。[1]

花奴长得好看，机灵，表演羯鼓的时候把红槿花戴在戴研绢帽尖上，半天才能戴好。一曲奏毕，花于帽尖安然无恙。玄宗哈哈大笑，宁王李宪吓得骂走花奴。玄宗说宁王大哥生了个好儿子，甘拜下风。玄宗讨厌正派传统的古琴，不等琴师弹完就把他撵了出去：

[1][唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

玄宗性俊迈，酷不好琴。曾听弹正弄，未及毕，叱琴者曰：“待诏出去。”谓内官曰：“速召花奴将羯鼓来，为我解秽。”[1]

有通达俊迈的君主掌舵，风流俊赏的乐器便很难无一席之地了，古琴太文气，跟得上时代快乐的步伐实在困难。宋齐丘连用四个比喻，“轻璁”、“孤鹊噪”、“干枝”、“乱蝉吟”，皆言花奴羯鼓演奏之快。而结尾诗人话锋一转，“开元天子曾如此，今日将军好用心”。“将军”，指南唐国君李昪的儿子——太子李璟，当时被封为诸卫将军。此处，诗人劝勉李璟不要像玄宗那样沉溺乐舞，玩物丧志。

四、钟磬诗：“在悬含玉音”

钟和磬是我国最古老的打击乐器之一，用于祭祀宗庙等雅乐活动。唐代音乐诗中很少能找到钟作为乐器的身影，更多的钟是寺庙或宫中的报时工具。见于深山、寺庙的钟声颇有禅意：“听之如可见，寻之定无像。信知本际空，徒挂生灭想。”[2]“杳杳疏钟发，因风清复引。中宵独听之，似与东林近。”[3]这些诗歌读来都给人以空旷、冷清、肃穆之感。

磬，古代打击乐器。最初的磬为石制，是由当时耕田用的犁铧和切肉用的石庖演变而来。《尚书》中“击石拊石，百兽率舞”的石即为石磬。写深山、寺院磬声的音乐诗与钟诗一样，充满了幽静的禅意，这些诗歌诗艺不高，但传达出了磬的基本特点。比如王昌龄写笔下仙风道骨的击磬老人，“双峰褐衣久，一磬白眉长。谁识野人意，徒看春草芳。”[4]磬的声音清脆空灵，给人以清凉疏朗的感受，“玉磬敲时清夜分，老龙吟断碧天云”[5]，当诗人们恰逢羁旅，冰凉的孤独感与空谷传响的磬声便共鸣起来。

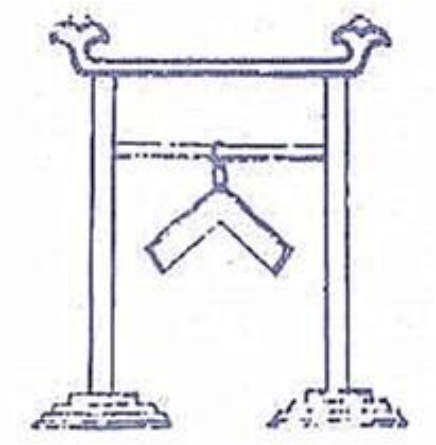
磬本是很正经的礼器，无名氏《笙磬同音》就写到了磬通人和、移风俗的作用：“笙磬闻何处，凄锵宛在东。激扬音自彻，高下曲宜同。历历俱盈耳，泠泠递散空。兽因繁奏舞，人感至和通。讵间洪纤韵，能齐搏拊功。四悬今尽美，一听辨移风。”范传正《范成君击洞阴磬》也道出了古老乐器磬淡雅脱俗的特点：

[1][宋]李昉等编《太平御览》·卷五百八十三·乐部二十一·羯鼓，北京：中华书局，1961 年版。
[2]张说《山夜闻钟》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 936 页。
[3]司空曙《远寺钟》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3323 页。
[4]王昌龄《击磬老人》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1442 页。
[5]施肩吾《安吉天宁寺闻磬》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5609 页。

历历闻金奏，微微下玉京。为祥家谍久，偏识洞阴名。

澹伫人间听，铿锵古曲成。何须百兽舞，自畅九天情。

注目看无见，留心记未精。云霄如可托，借鹤向层城。



陈旸《乐书》中的磬

一直以来，我国祭祀仪典所用磬石皆采自今山东曲阜的泗水畔，也就是《尚书》中记载的“海、岱及淮惟徐州。……厥贡惟土五色，羽畎夏翟，峄阳孤桐，泗滨浮磬，淮夷蠙珠暨鱼”[1]。李勋的《泗滨得石磬》正是歌咏这种出自泗滨的石磬：

浮磬潜清深，依依呈碧浔。出水见贞质，在悬含玉音。

对此喜还叹，几秋还到今。器古契良觌，韵和谐宿心。

何为值明鉴，适得离幽沈。自兹入清庙，无复泥沙侵。

卢纶的《慈恩寺石磬歌》记录了石磬来源之艰辛，磬声之稀有纯正，以至于洪钟都比不上。慈恩寺原在陕西长安东南曲江北，贞观二十二年，唐高宗为太子时，他在隋代无漏寺旧址之上为母亲文德皇后追福建寺，名曰慈恩寺。玄奘从印度学佛归来后，曾在此翻译佛经八年，并倡议在寺旁建雁塔以纳经像。慈恩寺在全盛时有院十余，室一千八百九十七，僧三百人。神龙始，进士登科，皇帝均赐

[1][唐]孔颖达等《尚书注疏》卷五·禹贡，[清]阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年版。

宴于曲江之上，题名于雁塔之中。慈恩寺用到的磬石必然上乘材料，卢纶于此写作诗歌的目的也不同于前者于深山中无意撞闻的磬声，他希望慈恩寺的磬石能够成为镇国之宝，永葆国泰民安："吾师宝之寿中国，愿同劫石无终极。"

玄宗开始，皇宫不再用泗滨磬，改用华原磬[1]。杨玉环击得一手好磬，整个梨园乐班子没人比得上。因为杨玉环会翻新声，新声俏皮烂漫像淙淙流水，唐玄宗就让人用蓝田玉做磬身，在磬上缚以流光溢彩的流苏，镶嵌珍珠翡翠等宝石，让两只金狮子驮着。原来沉闷呆板的礼器磬，不仅变成了斑斓的乐器，甚至还是好看的舞台道具，赏心悦目，这就是华原磬，盛唐气象歌舞升平的代表。

日本兴福寺华原磬

中唐的白居易和元稹写诗《华原磬》批评新声乱古的现象。白居易将"华原磬"与"泗滨石"的处境做出鲜明的对比，古人爱泗滨石，今人爱华原磬。白居易、元稹二人都将罪过推给乐工，认为乐工不分清浊，不辨正邪，"乐工虽在耳如壁，不分清浊即为聋。""工师小贱牙旷稀，不辨邪声嫌雅正。"因邪乱正，"果然胡寇从燕起。""霓裳才彻胡骑来。"《礼记》有言："石声磬，磬以立辨，辨以致死。君子听磬声，则思死封疆之臣"。"石声磬（kēng，硜）"，说的是石磬声硜

[1]磬，叔所造也。磬，劲也，立冬之音，万物皆坚劲。《书》云：泗滨浮磬，言泗滨石可为磬。今磬石皆出华原，非泗滨也。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十九·志第九·音乐二，北京：中华书局，1975 年版，第 1078 页。

硜然，节义分明，能催生人献身的斗志，君子听到磬声便能想到边疆的武将。而白居易和元稹却说玄宗听磬，忘了封疆之臣，“宫悬一听华原石，君心遂忘封疆臣。”“愿君每听念封疆，不遣豺狼剿人命。”玄宗爱新声，将泗滨磬换做华原磬，耽于歌舞，封疆之臣被忘，梨园弟子像发了横财一样承恩。

白居易、元稹二人都批判了玄宗换泗滨石一事，一方面是针对当时新声乱古现象的反拨，另一方面，德宗是个耽于乐舞的皇帝，二人诗中不免寄托了臣子对君王励精图治的期待。陈寅恪认为二人作诗虽都具有政治讽谏意义，但还是有细微差别，这与二人早年经历息息相关，“微之所感者，为其少时旅居凤翔时所见。乐天所感者，则在翰林内所知。故皆用乐记‘……君子听磬声，则思死封疆之臣’之义，以发挥其胸中之愤懑，殊有言外之意”[1]。

《全唐诗》中出现的其他打击乐器还有云璈、拍板。云璈这一乐器在唐代并不常见。

云璈

《全唐诗》补编有一首李翔的《冯双礼珠弹云璈以答歌》：

王母词终荐碧桃，答歌仙子奏云璈。调凌空洞音初起，曲丽钧天韵更高。
霞断已翔烟际鹤，风生欲抃海心鳌。瑶池侍女争回首，无限琅英坠节毛。

[1]陈寅恪《元白诗笺证稿》，北京：三联书店，2001 年版，第 166-167 页。

“云锣古称‘云璈’或单名‘璈’，有时还会有‘琅璈’、‘仙璈’、‘琼璈’的别称。不管是云璈、琅璈、仙璈、琼璈，都是形容‘璈’这一乐器之共妙，或谓上界仙女所奏之乐。自汉、唐以来，云璈多为道家人士所掌握，在庙观中演奏。元、明以后流向民间，始有云锣之名。”[1]我们看全诗，王母赐宴，仙子演奏，声音之美如裂帛，令仙鹤起舞，大鳌戏水。侍女争相回头观看，那美妙的声音就好像冰清玉洁的美玉破碎，又好像色彩缤纷的羽毛坠落。

《全唐诗》中还有一首拍板诗，是朱湾的《咏柏板》：

赴节心长在，从绳道可观。须知片木用，莫向散材看。

空为歌偏苦，仍愁和即难。既能亲掌握，愿得接同欢。

可以看出拍板由绳子穿木片制成，用来打拍子，控制节奏，初唐尚不多见，盛唐以后逐渐增多，晚唐五代盛行起来。《韩熙载夜宴图》描绘了五代官员韩熙载设夜宴载歌行乐的场面，其中便有拍板伎。

《韩熙载夜宴图》拍板伎

[1]李石根《西安鼓乐中的云锣家族——兼及古云璈的发现时期》，《中国音乐》，1992 年第 3 期。

第二节 吹奏乐诗

吹奏乐是唐代音乐诗中描写数量次多的音乐。《全唐诗》中以吹奏乐器的形制、声音、演奏者、演奏风格为主题的诗歌约 120 余首，大致涉及 11 种吹奏乐器。这些吹奏乐器诗中，有些是传统汉民族乐器，它们背负着神话传说，音调优雅悠扬洋溢着飘飘欲仙的气息，有的则寄托着君子和谐之志；有些是西域引进的乐器，它们曲调凄凉感伤，每当响起，便会引发人们的思乡之念、乱离之痛、身世之悲。

一、笙、箫、竽诗：“嬴台相共吹清音”

唐代吹奏乐器中有一部分乐器，他们是多管乐器，数管聚集或排列起来，形制如凤凰身体的各个部位，笙像凤凰的身体，箫像凤凰的翅膀，他们声音清澈优雅，典故也有关登仙。这类乐器有笙、竽、箫。

笙与竽很像，在八音中归于匏类。“十三簧，象凤之身。笙，正月之音。物生，故谓之笙。大者谓之巢，小者谓之和。”[1]唐代笙诗也离不开“仙”：“仙人不可见，乘月近吹笙。绛唇吸灵气，玉指调真声。”[2]“仙人十五爱吹笙，学得昆丘彩凤鸣。”[3]笙的音色清澈优雅，犹如凤凰鸣叫，“莺声窈眇管参差，清韵初调众乐随。”[4]“透逸绕清洛，断续下仙云。泄泄飘难定，啾啾曲未分。”[5]李白的《凤吹笙曲》，张仲素的《夜闻洛滨吹笙》，厉玄的《缑山月夜闻王子晋吹笙》，钟辂的《缑山月夜闻王子晋吹笙》，卓英英的《理笙》，眉娘的《和卓英英理笙》，李商隐的《银河吹笙》，罗邺的《题笙》等都用到了王子乔吹笙升仙的典故。这些诗歌反复歌咏缑山的明月，王子乔成仙，莫不体现了对神仙世界飘然绝尘的迷恋。

[1][汉]许慎撰，[宋]徐铉校订《说文解字》，北京：中华书局，2013 年版，第 97 页。
[2]刘希夷《嵩岳闻笙》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 881 页。
[3]李白《凤吹笙曲》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1699 页。
[4]刘禹锡《窦夔州见寄寒食日忆故姬小红吹笙因和之》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4056 页。
[5]张仲素《夜闻洛滨吹笙》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4135 页。

笙

竽

敦煌壁画中的笙箫同奏

由于笙声洁净悠扬，罗邺《题笙》将笙与时下流行的新声划清界限，笙是洁净优雅的，流行的郑卫之音可不一样：

筠管参差排凤翅，月堂凄切胜龙吟。最宜轻动纤纤玉，醉送当观滟滟金。
缑岭独能征妙曲，嬴台相共吹清音。好将宫徵陪歌扇，莫遣新声郑卫侵。

刘禹锡在《秋夜安国观闻笙》中形容道："织女分明银汉秋，桂枝梧叶共飕飕。月露满庭人寂寂，《霓裳》一曲在高楼。"白居易也说"子晋庙前山月明，人闻往往夜吹笙。鸾吟凤唱听无拍，多似《霓裳》散序声。"[1]刘禹锡和白居易觉得笙曲和盛唐法曲《霓裳羽衣曲》很像，《霓裳羽衣曲》曲风娴雅，充满挟飞仙以遨游的道教气息。笙曲风貌，约略可知。

[1]白居易《王子晋庙》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5091 页。

排箫

洞箫

箫有排箫和洞箫两种。唐诗中箫以排箫多见。排箫为多管排列乐器，多管依次排开像一张凤凰的单侧翅膀。但具体形制各史料记载不一[1]。“参差横凤翼，搜索动人心。”[2]“金栏白的善篆差，双凤夜伴江南栖。”[3]从“参差”、“凤翼”这样的形制，能看出所咏为排箫。

[1]箫《世本》曰“舜所造”。其形参差象凤翼，十管，长二尺。[唐]杜佑撰，王文锦等点校《通典》卷一百四十四·乐四·竹八，北京：中华书局，1988 年版。
箫，大者二十四管，无底；小者十六管，有底。[唐]徐坚等著《初学记》卷十六，北京：中华书局，1962 年，第 400 页。
箫，肃也，言其声肃肃然清也。大者二十三管，长三尺四寸，小者十六管。一名籁。[清]王先谦《释名疏证补》，上海：上海古籍出版社，1984 年，第 33 页。
[2]李峤《箫》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 710 页。
[3]陈陶《镜道中吹箫》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 746 页。

箫的音色清洁高雅，“虞舜调清管，王褒赋雅音。”[1]“清籁远愔愔，秦楼夜思深。碧空人已去，沧海凤难寻。”[2]

洞箫无底，为单管乐器，像笛，竖吹。[3]洞箫声音呜咽，单管，为宋人所爱。

二、笛、觱篥、芦管、笳、角诗：“可怜新管清且悲”

《旧唐书》认为笛出自羌[4]，实际上，1986-1987 年河南省贾湖古文化遗址中的骨笛是迄今发现的最古老的吹管乐器[5]。

唐李勣墓乐伎图

唐代笛诗篇幅短小，多为绝句。《全唐诗》中 8 句以上的笛诗只有王昌龄的《江上闻笛》、刘长卿的《听笛歌（留别郑协律）》、陈陶的《小笛弄》和刘禹锡的《武昌老人说笛歌》。唐代笛诗多为无意撞闻，而不是主动观乐，诗歌基本上都在记录“我今天听到了笛子声”，很少肯花大量笔墨写笛乐的艺术，“愁人不愿听，自到枕前来”[6]。

唐代笛诗多表现边塞思归或迁客思乡的悲苦：“羌笛《梅花》引，吴溪陇水

[1]李峤《箫》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 710 页。
[2]张祜《观宋州于使君家乐·箫》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5813 页。
[3]无底者谓之洞箫。[唐]徐坚等著《初学记》卷十六，北京：中华书局，1962 年，第 400 页。
[4]笛，汉武帝工丘仲所造也，其元出于羌中。短笛，脩尺有咫。长笛、短笛之间，谓之中管。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十九·志第九·音乐二，北京：中华书局，1975 年版，第 1075 页。
[5]陈四海《中国古代音乐史》，北京：人民出版社，2004 年版，第 23 页。
[6]戎昱《闻笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3008 页。

情。寒山秋浦月，肠断玉关声。”[1]“远听江上笛，临觞一送君。还愁独宿夜，更向郡斋闻。”[2]这些笛诗多以“闻笛”为题而非“听笛”，可见笛声不是有意安排的，诗人们不会为了听笛曲而调动家庭乐班约来朋友组织宴会。

唐代笛诗多是诗人们送别朋友或客居他乡、戍守边塞时被周遭忽而响起的《梅花落》、《关山月》、《折杨柳》触动了心弦，遂趁着淹留之际作诗以记之。即使在摹乐风气浓厚的中唐，我们也很少看见唐代笛诗中笛乐演奏技巧的描述，很少见到诗人们的快乐情绪。

笛子也可以用来赛神，赛神是设祭酬神的一种活动。王维的《凉州赛神》写的就是凉州的赛神活动，“凉州城外少行人，百尺峰头望虏尘。健儿击鼓吹羌笛，共赛城东越骑神”。因为地处凉州，所以人们演奏赛神曲的乐器用羌笛，而到了南方以后，赛神曲的乐器则换成了琵琶（后详）。

觱篥，也叫筚篥、觱栗、毕篥、笳管、雅管、凤管、蒹管、太平管、银字管等[3]。觱篥起源于西域龟兹[4]（今新疆库车一代），觱篥以蒹葭为首，竹子作管[5]。此外，还有大觱篥、小觱篥、漆觱篥、桃皮觱篥、双觱篥、银字觱篥等，均由不同材料制成。

觱篥声音低沉悲咽，多引人的乱离之痛与思乡之感。杜甫有《夜闻觱篥》：

夜闻觱篥沧江上，衰年侧耳情所向。邻舟一听多感伤，塞曲三更欲悲壮。
积雪飞霜此夜寒，孤灯急管复风湍。君知天地干戈满，不见江湖行路难。

大历三年，杜甫携家乘舟由夔州（重庆奉节）而东，准备前往洛阳。冬夜，杜甫停经岳州（湖南岳阳），月光之下，长江苍茫寒冷的江面倒映着杜甫两鬓的霜花，忽而传来觱篥声。“情所向”，说明觱篥声之动人，故移船相近。觱篥声愈发悲壮，在万国多戎马的冬夜，漫天飞雪错乱纷飞，一盏孤灯乍明乍灭。全诗的

[1]李白《清溪半夜闻笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1856 页。
[2]韦应物《听江笛送陆侍御（同丘员外赋题）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1939 页。
[3]《乐部》曰，觱篥者笳管也，卷芦为头，截竹为管，出于胡地，制法角音，九孔漏声，五音咸备，唐编入卤部，名为笳管，用之雅乐，以为雅管，六窍之制，则为凤管，旋宫转气，以应律管者也。[宋]李昉等编《太平御览》卷五百八十四·乐部二十二，北京：中华书局，1961 年版。
[4]最早记录觱篥的文献是刘宋时期何承天的《纂文》：“必栗者，羌胡乐器名也”黄石元《黄氏逸书考》(怀苳堂藏版)第 47 册，1937 年版，第 6 页。
[5]觱篥，本龟兹国乐也，亦曰悲篥，有类于笳。[唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

情绪到达顶峰之后，诗人笔锋一转，称吹者只知万方多难干戈四起，却不见江湖之上每一个弱小的个体生命都在为求生而奔波劳碌、上下求索。如李子德所说，“结处忽转忽宕，如泣如诉”。饥寒交迫时，家国的关注蜷缩为生命的维持，百年多病，当兼济天下的理想变成了独善其身的残喘，白日放歌须纵酒都变成了潦倒新停浊酒杯。

除杜甫《夜闻筚篥》外，唐代其他 7 首觱篥诗都涉及到具体的演奏者，且大都为长诗。李颀的《听安万善吹觱篥歌》赞美艺人安万善的觱篥演奏，白居易的《小童薛阳陶吹觱栗歌和浙西李大夫作》、刘禹锡的《和浙西李大夫霜夜对月，听小童吹觱篥歌，依本韵》、罗隐的《薛阳陶觱篥歌》和温庭筠的《觱篥歌（李相妓人吹）》都是赞美艺人薛阳陶觱篥演奏技艺的高超。

晋南金墓砖雕筚篥伎

芦管和觱篥很像。据《文献通考》载，“芦管，胡人截芦为之，大概与觱篥相类，出于北国。唐宣宗善吹芦管，自制《杨柳枝》、《新倾杯》二曲”[1]。由于二者很像，不少人文把芦管和觱篥当做同一个乐器。同样是薛阳陶演奏的乐器，刘禹锡、白居易、罗隐、温庭筠称其为觱篥，张祜则有《听薛阳陶吹芦管》：

[1][宋]马端临《文献通考》卷一百三十八，北京：中华书局，1986 年版，第 1225-1226 页。

紫清人下薛阳陶，末曲新笳调更高。无奈一声天外绝，百年已死断肠刀。

这里不排除薛阳陶同时会演奏芦管与觱篥两种乐器的可能。但可以肯定的是芦管与觱篥并不是同一种乐器，白居易有《听芦管》：

幽咽新芦管，凄凉古竹枝。似临猿峡唱，疑在雁门吹。
调为高多切，声缘小乍迟。粗豪嫌觱篥，细妙胜参差。
云水巴南客，风沙陇上儿。屈原收泪夜，苏武断肠时。
仰秣胡驹听，惊栖越鸟知。何言胡越异，闻此一同悲。

白居易擅长摹音，他笔下芦管的声音粗豪起来像觱篥，清细起来像参差（排箫）。觱篥多演奏朔音，而排箫多演奏仙曲，前者“高多切”，后者“小乍迟”。白居易笔下的芦管演奏中和了南北之妙，句句皆南北对应，“新芦管”对“古竹枝”，芦管善奏北曲，竹枝歌是我国南方民歌；“雁门”对“猿峡”，雁门在山西代县，猿峡即三峡，在重庆奉节到湖北宜昌流段；“苏武”对“屈原”，二人都是逐臣，苏武被贬北海，屈原流放湘水；“风沙”对“云水”；“陇上儿”对“巴南客”；“胡驹”对“越鸟”。六组对比，巧妙地写出了吹芦管者技巧之高妙，也见白居易对音乐理解之精妙。

如果说觱篥的声音是浑厚的悲壮，那么芦管的声音则是清亮的悲凉。“辽东九月芦叶断，辽东小儿采芦管。可怜新管清且悲，一曲风飘海头满。”[1]“塞曲凄清楚水滨，声声吹出《落梅》春。须知风月千樯下，亦有葫芦河畔人。”[2]“晓蝉呜咽暮莺愁，言语殷勤十指头。罢阅梵书聊一弄，散随金磬泥清秋。”[3]长亭送别也少不了芦管声，吴融《赠李长史歌》序中写道：“余客武康县，既旬日，将去，邑长相饯于溪亭。座中有李长史，袖出芦管，自请声以送客……越鸟胡马之感，感动傍人。”

[1]岑参《裴将军宅芦管歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2057 页。
[2]郑谷《江宿闻芦管（商船小童善吹）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7731 页。
[3]薛涛《听僧吹芦管》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 9037 页。

胡笳

笳，像觱篥但是没有孔。[1]据《太平御览》载，“笳者，胡人卷芦叶吹之以作乐也，故谓曰胡笳”。笳多用来表现塞外悲苦。唐代笳诗跟笛诗差不多，多是在无意撞闻中联想到塞外之苦，多为咏史之作。“汉将留边朔，遥遥岁序深。谁堪牧马思，正是胡笳吟。曲断关山月，声悲雨雪阴。传书问苏武，陵也独何心。”[2]“城南虏已合，一夜几重围。自有金笳引，能沾出塞衣。听临关月苦，清入海风微。三奏高楼晓，胡人掩涕归。”[3]杜牧的《边上闻笳三首》尤甚：

何处吹笳薄暮天，塞垣高鸟没狼烟。游人一听头堪白，苏武争禁十九年。
海路无尘边草新，荣枯不见绿杨春。白沙日暮愁云起，独感离乡万里人。
胡雏吹笛上高台，寒雁惊飞去不回。尽日春风吹不散，只应分付客愁来。

胡笳声一奏起，便会使人联想起边塞一幅幅画面，“塞垣高鸟”、“海路无尘”、“寒雁惊飞”、“不见绿杨春”，这里没有白居易那样具体演奏技巧的描写，诗人以画面的形式表达听笳感受。俞陛云说此诗妙处：“诗有咏正面难于出色，而侧击旁敲，更为得力者，此类诗是也。苏武绝域羁臣，备尝艰苦。作者既咏悲笳感人，复借笳声，以咏苏武，用‘一听头白’四字，以见十九年中，历人所难堪之境。况悠长岁月，所闻者宁止胡笳！此二句，可谓力透纸背矣”。[4]“游人

[1]似觱篥而无孔，后世卤簿用之。[宋]陈旸《乐书》卷一百三十·图乐论·胡部·八音·觱篥，文渊阁四库全书。
[2]郑愔《胡笳曲》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1106 页。
[3]王昌龄《胡笳曲》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1438 页。
[4]俞陛云《诗境浅说》附录二，天津：天津人民出版社，2008 年 9 月版，第 218-219 页。

一听头堪白”，游人乍听都不耐悲苦，何况苏武听了十九年，真了不起。

需要注意的是，《全唐诗》中有李颀的《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》、戎昱的《听杜山人弹胡笳》和元稹的《小胡笳引》三首以胡笳命名的音乐诗所咏乐器并不是胡笳，而是古琴，琴曲有名《胡笳十八拍》。

角，最初用动物角制成，有也有用铜、木等材料制成[1]。

唐代大部分角诗写于边城，如白居易的《赋得边城角》、高骈的《边城听角》、李咸用的《边城听角》等。这些诗歌以描写战事、思归为主题。这其中最典型的当属朱湾的《寒城晚角》写得尤为生气勃勃：

高台高高画角雄，五更初发寒城中。寒城北临大河水，淇门贼烽隔岸是。
长风送过黎阳川，我军气雄贼心死。羁人此夜寐不成，万里边情枕上生。
乍似陇头戍，寒泉幽咽流不住；又如巴江头，啼猿带雨断续愁。
忽忆嫖姚北征伐，空山宿兵寒对月。
一声老将起，三奏行人发；冀马为之嘶，朔云为之结。
二十年来天下兵，到处不曾无此声。洛阳陌，长安路。
角声朝朝兼暮暮，平居闻之尚难度。何况天山征戍儿，云中下营雪里吹。

这是朱湾写在滑州黎阳（河南鹤壁）的一首诗。画角常用来警示晨昏，五更就是现在凌晨 3 点到 5 点的样子，天蒙蒙亮，画角就开始报时了。淇门是淇水入卫水之口，自古是兵家重地。角声很振奋人心，“我军气雄贼心死”。角声本哀，听到角声的人难免生羁旅之恨，诗人一个人在深夜里睡不着，万般情感涌上心头。他听着这角声，横竖都是悲哀。角声一会儿如边塞冬日里冻住流不动的泉水，断断续续，一会儿又如峡中猿猴的哀鸣哀转久绝，余音绕梁。其他人也睡不得，“一声老将起，三奏行人发；冀马为之嘶，朔云为之结”，角声太悲凉了，诗人一个偶尔听听的人尚绝肝肠寸断，更何况那远在天山军营中的将士们，在漫天白茫茫的霜雪中，日复一日，年复一年地听这悲凉之曲呢！唐代角诗不多，朱湾是大历诗人，万国戎马的岁月中，一个王朝的秋天里，多寒角声，朱湾夺魁唐代角诗，

[1]铜角，高昌之乐器也。形如牛角，长二尺，西戎有吹金者，铜角是也。[宋]马端临《文献通考》卷一百三十四，北京：中华书局，1986 年，第 1195 页。
革角长五尺，形如竹筒，本细末大，唐卤簿及军中用之，或以竹木，或以皮，非有定制也。[宋]马端临《文献通考》卷一百三十四，北京：中华书局，1986 年，第 1210 页。

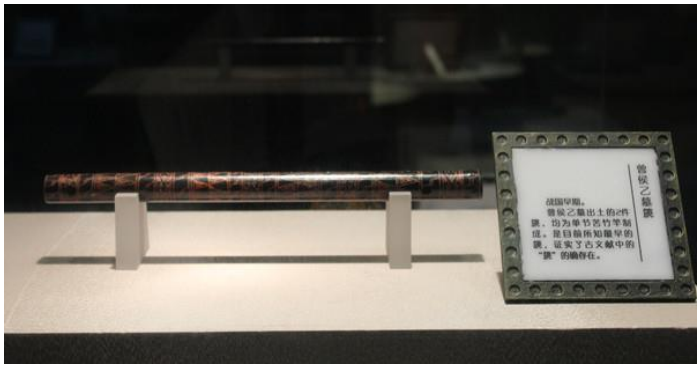
便不足为奇了。

十六国吹角俑

诗歌中的笛、觱篥、芦管、笳等经常同质，诗人写这些吹奏乐器时常常不点明具体的乐器名称，或者有所混淆，如李益的《夜上受降城闻笛》中的“不知何处吹芦管”，杜牧《边上闻笳》诗题为“笳”，文中却写“胡雏吹笛上高台”。原因之一是这些乐器都音调悲哀，能演奏相同的曲子，比如《折杨柳》、《凉州》。原因之二，应该还与乐器群形成的共同意象——乡关之思有关。虽然这些乐器也用于宴乐助兴，却寄托着独特的文化内涵，乐声一响，所闻之管是羌笛，是羌管，还是芦管，笳管，已经不那么重要了，文人们不纠结乐器具体姓名，乐声催着诗人的种种心事，声声不歇。

三、埙、篪、尺八诗：“枝逐清风动，香因白雪知”

篪是中国最古老的乐器之一，像笛，没有具体形制，它长短不定，孔数不一。



篪

唐代写篪吹奏的诗只有一首南唐徐锴的《太傅相公与家兄梅花酬唱许缀末篇再赐新诗俯光拙句谨奉清韵用感钧私伏惟采览》：

重叹梅花落，非关塞笛悲。论文叨接萼，末曲愧吹篪。
枝逐清风动，香因白雪知。陶钧敷左悌，更赋邵公诗。

徐锴笔下的篪是优雅的乐器，闻之仿佛踏雪寻梅，香风阵阵。全诗寄托了对清明政治的渴慕。

唐代篪很少单独出现，常与埙同奏，《诗经》有“伯氏吹埙，仲氏吹篪”[1]。埙篪同奏通常表达兄弟、王臣之间的相亲相爱。唐代许尧左的《埙篪相须赋》就用了这个典故。唐代的 10 余首[2]写埙篪的诗主题都基本相同。

[1]《小雅·何人斯》，[宋]朱熹《诗集传》，北京：中华书局，2011 年版，第 189 页。
[2]“埙篪鸣自合，金石莹逾新。”（杜甫《奉赠萧二十使君》）
“金玉本高价，埙篪终易谐。”（高适《酬裴员外以诗代书》）
“南宫清深禁闱密，唱和有类吹埙篪。”（韩愈《和虞部卢四酬翰林钱七赤藤杖歌（元和四年作）》）
“迢递山水隔，何由应埙篪。”（韩愈《寄崔二十六立之》）
“荣联花萼诗难和，乐助埙篪酒易醺”（白居易《和杨六尚书喜两弟汉公转吴兴鲁士赐章服命宾开宴用庆恩荣赋长句见示》）
“愿荐埙篪曲，相将学玉箫。”（刘禹锡《奉送家兄归王屋山隐居二首》）
“宫徵不独运，埙篪自相寻。”（刘禹锡《乐天寄洛下新诗，兼喜微之欲到，因以抒怀也》）
“沙屿扫粉墨，松竹调埙篪。”（皮日休《太湖诗·销夏湾》）
“谁背如水火，谁同若埙篪”（陆龟蒙《袭美先辈以龟蒙所献五百言既蒙见和复示荣唱至于千字提奖之重蔑有称实再抒鄙怀用伸酬谢》）
“月中秘乐天半间，丁珰玉石和埙篪。”（郑嵎《津阳门诗》）
“发枯穷律韵，字字合埙篪。”（林宽《送许棠先辈归宣州》）

埙

云冈石窟中吹埙吹篪的乐伎

初唐时，还有尺八，“贞观时，祖孝孙增损乐律，与音家王长通、白明达更质难，不能决。太宗诏侍臣举善音者，中书令温彦博白才天悟绝人，闻见一接，辄究其妙；侍中王珪、魏徵盛称才制尺八凡十二枚，长短不同，与律谐”[1]。张鹭有诗《咏尺八》。

[1][宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷一百零七·列传第三十二·吕才，北京：中华书局，1975 年版，第 4062 页。

尺八

第三节 拨弦乐诗

弦拨乐是唐代音乐诗中描写数量最多的乐器。琵琶和筝作为唐代最流行的两种乐器之一，各领风骚。胡琴是何乐器，至今没有定论。李贺《感春》“胡琴今日恨，急语向檀槽”，这胡琴疑为琵琶；刘禹锡《和杨师皋给事伤小姬英英》“见学胡琴见艺成，今朝追想几伤情。撚弦花下呈新曲。放拨灯前谢改名”，有“撚弦”、“放拨”语，这里的胡琴疑为琵琶；王仁裕《荆南席上咏胡琴妓》二首，第一首说“红妆齐抱紫檀槽，一抹朱弦四十条”、第二首说“二五指中句塞雁，十三弦上啭春莺”，若说第二首从“十三弦”可看出是筝，第一首“紫檀槽”像琵琶，但“朱弦四十条”，真不知为何乐器。

一、箜篌诗：“老鱼跳波瘦蛟舞”

箜篌有三种，即卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌，卧箜篌为本土乐器，竖箜篌为西域引进乐器，凤首箜篌是在竖箜篌琴头之上雕刻凤首。[1]

唐代箜篌诗不多，大都集中于中唐。《乐府杂录》载：“胡部中此乐妙绝。大中间教坊虽有三十人，能者一两人而已。”晚唐会演奏箜篌的人寥寥无几，箜篌诗也不见了踪影。唐代最有代表性的箜篌演奏者是李凭。顾况、杨巨源、李贺三

[1]箜篌，汉武帝使乐人侯调所造，以祀太一。或云侯晖所作，其声坎坎应节，谓之坎侯，声讹为箜篌。篌者，因乐工人姓耳。古施郊庙雅乐，近代专用于楚声。宋孝武大明中，吴兴、沈怀远被徙广州，造绕梁，其器与箜篌相似，怀远亡，其器亦绝。或谓师延靡靡乐，非也。旧说一依琴制，今按其形，似瑟而小，弦用拨弹之，如琵琶也。竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之，体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。凤首箜篌篌，颈有轸。[唐]杜佑撰，王文锦等点校《通典》卷一百四十四·乐四·丝五，北京：中华书局，1988 年，第 3680 页。

人都写过李凭演奏的箜篌。

卧箜篌

莫高窟第 220 窟《药师经变》箜篌伎

杨巨源于元和十年左右写下《听李凭弹箜篌》二首：

听奏繁弦玉殿清，风传曲度禁林明。君王听乐梨园暖，翻到云门第几声。

花咽娇莺玉漱泉，名高半在御筵前。汉王欲助人间乐，从遣新声坠九天。

李凭大概是梨园弟子，弹的箜篌曲是禁曲，且是当时新声。那李凭是怎么弹的，有多好听，这么好听的曲子李凭教不教别人，甚至李凭长什么样子，顾况都告诉我们了：

国府乐手弹箜篌，赤黄绦索金鎝头。早晨有敕驾鸯殿，夜静遂歌明月楼。
起坐可怜能抱撮，大指调弦中指拨。腕头花落舞制裂，手下鸟惊飞拨剌。
珊瑚席，一声一声鸣锡锡；罗绮屏，一弦一弦如撼铃。
急弹好，迟亦好；宜远听，宜近听。左手低，右手举，易调移音天赐与。
大弦似秋雁，联联度陇关；小弦似春燕，喃喃向人语。
手头疾，腕头软，来来去去如风卷。
声清泠泠鸣索索，垂珠碎玉空中落。美女争窥玳瑁帘，圣人卷上真珠箔。
大弦长，小弦短，小弦紧快大弦缓。
初调锵锵似鸳鸯水上弄新声，入深似太清仙鹤游秘馆。
李供奉，仪容质，身才稍稍六尺一。在外不曾辄教人，内里声声不遣出。
指剥葱，腕削玉，饶盐饶酱五味足。弄调人间不识名，弹尽天下崛奇曲。
胡曲汉曲声皆好，弹著曲髓曲肝脑。往往从空入户来，瞥瞥随风落春草。
草头只觉风吹入，风来草即随风立。草亦不知风到来，风亦不知声缓急。
爇玉烛，点银灯；光照手，实可憎。只照箜篌弦上手，不照箜篌声里能。
驰凤阙，拜鸾殿，天子一日一回见。王侯将相立马迎，巧声一日一回变。
实可重，不惜千金买一弄。银器胡瓶马上驮，瑞锦轻罗满车送。
此州好手非一国，一国东西尽南北。除却天上化下来，若向人间实难得。[1]

顾况听李凭演奏是在贞元三年至五年间。李凭的身份是国府乐手，常被帝王传唤。她演奏富于变换，忽而如秋雁长鸣，忽而如春燕呢喃，忽如鸳鸯戏水，忽如鹤游太清。跟广收徒弟的段善本、曹刚可不一样，李凭不收徒，“胡部中此乐

[1]顾况《李供奉弹箜篌歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2947 页。

（箜篌）妙绝。大中间教坊虽有三十人，能者一两人而已”[1]。李凭的演奏十分珍贵，“天子一日一回见。”“王侯将相立马迎。”“不惜千金买一弄。”

李贺听李凭演奏是在元和五年，在京任奉礼郎时：

吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。
昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。
女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入神山教神妪，老鱼跳波瘦蛟舞。
吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。[2]

吴地多养蚕缫丝，故以吴地产的丝喻指精美的琴弦，蜀地的桐木是制作乐器的上等材料[3]，从顾况的“赤黄绦索金鎝头”和李凭的“吴丝蜀桐张高秋”，我们好像能看出李凭的箜篌有多精美了。“空山凝云颓不流”是唐音乐诗常见的手法，音乐声一响起，自然界就会有反应，万物寂静了，鸟被惊起了，神仙也为之跳舞，用外界反应衬托演奏者技艺之高妙，同时外界的反应也是对抽象乐曲的形象描绘，李颀在《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》中就用到了这种手法，他笔下董庭兰的琴声“董夫子，通神明，深山窃听来妖精……空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴”。李凭的箜篌声，清脆如昆仑玉碎裂一地，高亢清绝又如同凤凰直冲九霄，安静和缓下来仿佛昨夜睡饱了的幽兰上坠着轻盈的露珠，当乐曲进入高潮时，其绚烂仿佛女娲炼石补天处的五色石，圆润饱满，色彩斑斓，五音俱出，五音逐渐膨胀，曲子终臻佳境，温度升高，在温度升到最高时忽然一声暴裂，一场秋雨倾盆而下。神仙们开始撒欢儿了，鱼啊蛟龙啊在水面欢呼雀跃，吴质也不砍树了，反而停下来歇着，靠着树听李凭演奏。最可怜的数兔子耶！下着雨，好奇跑出来看热闹，湿了一身的白毛。《唐宋诗举要》评李贺诗：“通体皆从神理中曲曲摹绘，出神入幽，无一字落人蹊径。”[4]

李贺一生体弱多病，郁郁寡欢，他任奉礼郎参与协助宫廷仪典时，应该也有机会听到宫廷御用乐工李凭的演奏，这对他而言应该是莫大的殊荣了。

[1][唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。
[2]李贺《李凭箜篌引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4392 页。
[3]李贺《追和柳恽》有：“酒杯箬叶露，玉轸蜀桐虚。”王琦解曰：“古称益州白桐宜为琴瑟，所谓蜀桐也。”[唐]李贺著，吴企明笺注《李长吉诗歌编年笺注》，北京：中华书局，2012 年版，第 641 页。
[4]高步瀛《唐宋诗举要》（下），上海：上海古籍出版社，1978 年版，第 657 页。

二、琵琶与筝诗："珠幢夜静风珊珊"

琵琶和筝是唐代最流行的两种乐器。唐代宫廷十部乐中有七部用到琵琶，在江陵民间，更是"琵琶多于饭甑，措大多于鲫鱼"[1]。唐人尚牡丹，筝和牡丹一样受欢迎，时人纷纷"奔车看牡丹，走马听秦筝"[2]。

有关琵琶的记载最早见于东汉，刘熙认为琵琶出自西域[3]，应劭认为琵琶出自本土[4]。琵琶究竟是外来乐器还是本土乐器呢？杜佑在《通典》中提出了两种琵琶的起源，一为乌孙公主说，二为弦鼗说。[5]

琵琶的形制并不单一，杨荫浏先生说，"古代琵琶这一名称，在从秦、汉直至隋、唐一段时期间，它适用于很多弹弦乐器，如长柄的、短柄的、圆形的、梨形的、木面的、皮面的、弦数多一些的，弦数少一些的，都叫琵琶。所以，我们甚至可以说，琵琶在古代仿佛是一个概括的乐器种类的名称似的"[6]。中唐杜佑《通典》所记录的唐代琵琶有如下几种：

今清乐奏琵琶俗谓之"秦汉子"，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云："体圆柄直，柱有十二"。

曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。兼似两制者，谓之"秦汉"，盖谓通用秦汉之法。《梁史》称："侯景之害简文也，使太乐令彭隽齎曲项琵琶就帝饮"，则南朝似无曲项者。

五弦琵琶稍小，盖北国所出。旧弹琵琶皆用木拨弹之，大唐贞观中，始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。

阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之。晋《竹林七贤图》阮咸所弹与此类同，因谓之"阮咸"。咸晋世实

[1]无名氏《江陵语》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 9932 页。
[2]白居易《邓舫张彻落第》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4666 页。
[3]枇杷本出于胡中，马上所鼓也；推手前曰枇，引手却曰杷；象其鼓时，因以为名也。[汉]刘熙《释名》(从书集成初编本)，北京：中华书局，1985 年版，第 107 页。
[4]批把，谨按此近世乐家所作，不知谁也。以手批把，因以为名。长三尺五寸，法天、地、人与五行，四弦象四时。[汉]应劭，《风俗通义》，北京：中华书局，1985 年，第 161 页。
[5]傅玄《琵琶赋》曰：汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑为马上之乐。今观其器，中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也。柱十有二，配律吕也。四弦，法四时也。以方俗语之曰琵琶，取其易传于外国也。《风俗通》曰：以手琵琶因以为名释，名曰推手前曰批，引手却曰把。杜挚曰：秦苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之，并未详孰实其器，不列四厢。[唐]杜佑撰，王文锦等点校，《通典》卷一百四十四·乐四·丝五，北京：中华书局，1988 年版，第 3679 页。
[6]杨荫浏《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年版，第 129 页。

以善琵琶，知音律称。[1]

从《通典》看，秦汉子、阮咸出自本土，曲项琵琶和五弦琵琶出自胡戎。阮咸、曲项琵琶及五弦琵琶在《全唐诗》中都有出现。

唐代琵琶诗中，五弦琵琶在诗歌中称作“五弦”，《全唐诗》中有 7 首，阮咸琵琶在诗歌中称作“阮咸”，《全唐诗》中有 3 首，而曲项琵琶则直接叫“琵琶”，《全唐诗》中有 39 首。

曲项琵琶（以下简称琵琶）诗，在唐诗中最为常见，他们有的写军营，有的写宴会，还有的写祭祀活动。正面描写边塞军中琵琶的是孟浩然的《凉州词》：

浑成紫檀金屑文，作得琵琶声入云。胡地迢迢三万里，那堪马上送明君。

这首诗先交代琵琶的形制，琵琶通体由紫檀木制成，背板错彩镂金，这是典型的唐朝琵琶。日本正仓院现藏有唐代螺钿紫五弦琵琶、螺钿紫檀檀阮咸琵琶，各为其典型。

边塞诗中的琵琶诗是悲慨的，如岑参的《凉州馆中与诸判官夜集》：

凉州七里十万家，胡人半解弹琵琶。琵琶一曲肠堪断，风萧萧兮夜漫漫。

琵琶不是乡音，远居塞外，一曲琵琶令人柔肠百结。此外，还有慷慨，如可谓家喻户晓的《凉州词》：

葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。

琵琶诗还常常出现在宴饮中。王建《宫词》写宫中表演，就以《六幺》的起始部分起兴，“琵琶先抹《六么》头，小管丁宁侧调愁，半夜美人双唱起，一声声出凤凰楼。”张籍《宫词》描写得更细致，“黄金捍拔紫檀槽，弦索初张调更高。尽理昨来新上曲，内官帘外送樱桃。”宫外，文人们也常举行宴会，有的在府宅，

[1][唐]杜佑撰，王文锦等点校《通典》卷一百四十四·乐四·丝五，北京：中华书局，1988 年版，第 3680 页。

有的在画舫。如张祜《观宋州于使君家乐琵琶》写的就是家宴，“历历四弦分，重来上界闻。玉盘飞夜雹，金磬入秋云。陇雾笳凝水，砂风雁咽群。不堪天塞恨，青冢是昭君。”李益的《夜宴观石将军舞》、刘禹锡的《更衣曲》、方干的《陪李郎中夜宴》等诗歌也都写到宴会上有琵琶伴奏。

元稹的《琵琶歌》写得较为全面，具典型意义。

首先，《琵琶歌》交代了唐代宫廷琵琶大师的师承关系，第一代琵琶高手是玄宗时期的贺怀智和段善本[1]，“玄宗偏许贺怀智，段师此艺还相匹”，接下来便是康昆仑[2]，“自后流传指拨衰，昆仑善才徒尔为”，但康昆仑并不是段善本最好的弟子，“段师弟子数十人，李家管儿称上足”。李管儿之后，又有铁山继承。铁山技艺若何？“性灵甚好功犹浅”，非常有灵性的小孩子，只是还须长时间加强练习，铁山的功夫达到什么水平了呢？“铁山已近曹穆间”。曹穆二善才，便是白居易《琵琶引》湓浦舟中琵琶女的老师，琵琶女的技艺已在白居易的《琵琶引》千古传诵了。

其次，《琵琶歌》专门对李管儿的演奏技巧进行了细致的描写。元稹对李管儿的演奏是通过两部分完成的。第一部分是元稹回忆李管儿六七年前的演奏，那时候元稹在洛阳花船夜宴上听到了李管儿的演奏，李管儿会演奏很多曲目，一晚上，她便弹了《无限》、《霓裳羽衣》、《凉州》、《六幺》、《雨霖铃》，“一弹既罢又一弹，珠幢夜静风珊珊”。这些曲子的曲风差别很大，《无限》知者少，《霓裳》宛转，《凉州》豪放，《六幺》荡漾，但李管儿切换自如，这部分是通过李管儿掌握曲子之多来凸显李管儿的技艺，会弹大量成品曲，且每种都像模像样。第二部分是元稹与李管儿分别六七年后，再次与李管儿重逢，“管儿久别今方睹”，李管儿专为元稹弹了一首《六幺》，这首《六幺》元稹描写得比较细致：

[1]贺怀智、段善本是盛唐琵琶手，郑处诲《明星杂录》载：“羯胡犯京，上欲迁幸，复登花事楼，置酒四顾，乃命进玉环。玉环者，睿宗所御琵琶也。异时上长乐宫中，常置别榻，以帕覆之，不以杂他乐器，而未尝持用。至是，命乐工贺怀智取调之，又命禅定僧段师弹之”。长安沦陷后，玄宗登上花萼楼，命贺怀智调弦，段善本演奏父亲睿宗生前的琵琶，可见其对父辈歉意之深，对李氏王朝珍重之深。长安花萼楼上的告别仪式由此二位琵琶手完成，足见二人演奏技艺之高。

[2]康昆仑从小跟女巫学习，后来又换了好几个老师，虽然习得一手好琵琶，但其音调带有邪气。德宗下诏在东西两市祈雨，自然少不了从小跟女巫学琵琶长大的康昆仑。唐人爱新翻曲，且尚羽调，康昆仑便在街东的彩楼上演奏了一曲“新翻羽调绿腰”，以为胜券在握。这时街西的彩楼上一女子弹起了“枫香调绿腰”，音若雷鸣，把康昆仑比了下去。康昆仑事后求见该女子，原来是庄严寺和尚段善本伪装而成。唐段成式《酉阳杂组》前集卷六记载：“古琵琶弦用鹍鸡筋。开元中，段师能弹琵琶，用皮弦，贺怀智破投弹之，不能成声”。段善本乃长安僧人，弹琵琶不用鹍鸡筋而用羊皮筋，可见其指力之强。他不用正规弦，却认为康昆仑来路不正，康昆仑要拜他为师，他开出的条件是：“不近乐器十余年，使忘其本领，然后可教”。

猿鸣雪岫来三峡，鹤唳晴空闻九霄，逡巡弹得六幺彻，霜刀破竹无残节。
幽关鸦轧胡雁悲，断弦砉騞层冰裂。

《六幺》的指法本多拢捻，而元稹笔下的《六幺》则充满了悲凉的气势，原来，元稹此诗写在他遭贬时，他听李管儿演奏在先，作诗在后：

我为含凄叹奇绝，许作长歌始终说。艺奇思寡尘事多，许来寒暑又经过。
如今左降在闲处，始为管儿歌此歌。

说好的写一直没给写，直到等到左迁之后，回忆起东京琵琶声，才写下此篇，距离现场演奏已过多时，笔下难免有愤懑喷薄了。

元稹的这首诗是中唐士伎同悲的典型作品之一，通过写李管儿技艺高超但“管儿不作供奉儿，抛在东都双鬓丝”，暗示自己不被重用的悲苦。全诗以管儿师承起笔，以担心管儿后继无人收尾，实则诗中寄托了自己身负才华而遭贬的悲戚，无论从布局谋篇还是情感表达来看，这首诗写得远不如白居易的《琵琶引》，元稹的诗太隐晦，这不是顿挫，也不是欲盖弥彰，这种欲说还休写的太不诚恳，故同样是士伎同悲主题，白居易的《琵琶引》更真切感人。

值得一提的还有琵琶的祭祀功能。唐代小说中的女巫就用琵琶迎神，薛渔思《河东记韦浦》中的二娘即“巫者也，至则以琵琶迎神。”[1]唐代有不少诗歌写到琵琶的迎神与送神，“铜柱南边毒草春，行人几日到金麟。玉镮穿耳谁家女，自抱琵琶迎海神。”[2]写的就是南方沿海地区祭祀海神的画面，有女子弹奏琵琶迎接海神的到来，还有祭祀活动之后，弹奏琵琶送神仙远去的诗，“枨枨山响答琵琶，酒湿青莎肉饲鸦。树叶无声神去后，纸钱灰出木绵花。”[3]前面提到赛神祭祀时有笛子参与，琵琶也大量用于祭祀当中，“男抱琵琶女作舞，主人再拜听神语。新妇上酒勿辞勤，使尔舅姑无所苦。椒浆湛湛桂座新，一双长箭系红巾。但愿牛羊满家宅，十月报赛南山神。青天无风水复碧，龙马上鞍牛服轭。纷纷醉

[1][宋]李昉《太平广记》卷三百四十一，北京：中华书局，1973 年版。
[2]张籍《蛮中》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4361 页。
[3]王叡《相和歌辞·祠神歌·送神》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 269 页。

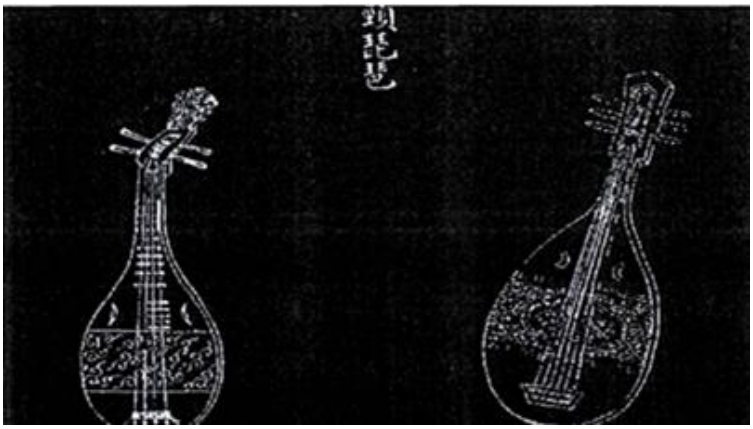
舞踏衣裳，把酒路旁劝行客。”[1]琵琶还有可以用来占卜，《朝野佥载》就记载了江南洪州的土人何婆，善琵琶卜，以至于“士女填门，饱遗满道，颜色充悦，心气殊高”，长安崇仁坊的阿来婆“弹琵琶卜，朱紫填门。”王建《华岳庙》写女巫弹琵琶，“女巫遮客买神盘，争取琵琶庙里弹。闻有马蹄生拍树，路人来去向南看。”李贺《恼公》里也有：“跳脱看年命，琵琶道吉凶。”

在唐代，琵琶的功能很强大，它在宫廷、家宴、边塞、画舫都能独当一面，它是甚至是南方祭祀活动中不可或缺的乐器。琵琶亲民、用途广，雅俗共赏，既能演奏大曲《六么》，也能演奏南方的赛神曲，几乎有音乐的地方，就有琵琶。

螺钿紫檀五弦琵琶

螺钿紫檀阮咸

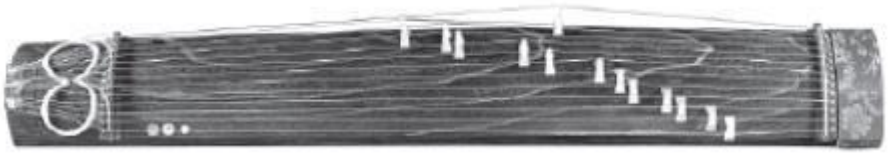
[1]王建《赛神曲》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3377 页。



曲项琵琶及大琵琶

筝的来历说法不一。有人认为筝是筑身改造[1]，有人认为筝是瑟身改造，[2]还有人认为筝是后夔所作[3]。

在我国古代，筝的形制是没有统一规格的，所以筝的来历也没有引起多大争议。筑为打击乐器，筝为弹拨乐器，二者演奏方式不同，沿革可能不大。唐代音乐诗中，我们看到的筝大多是十三弦筝，这种筝用手指弹。还有轧筝用竹片轧，皎然的《观李中丞洪二美人唱歌轧筝歌》用的就是轧筝。筝的演奏方法很多，指法也很多，据焦文彬先生在《秦筝史话》中的统计，这些指法主要有："掩、抑、抽、拨、打、拍、遏、按、撮、批、拂、抚、挑、捻、推、弹、掐、回旋"[4]等，卢纶的《宴席赋得姚美人拍筝歌》就在诗题中写到筝的演奏指法是拍。



仿唐十三弦筝

[1]筝，谨按《礼·乐记》：'五弦，筑身也。'今并凉二州，筝形如瑟，不知谁所改作也，或曰秦蒙恬所造。[汉]应劭，《风俗通义》，北京：中华书局，1985 年，第 389 页。

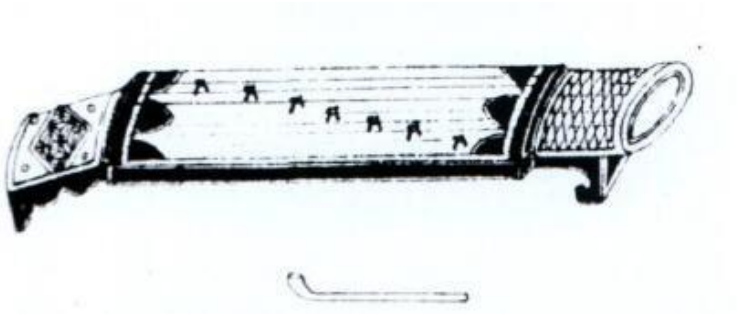
[2]泰帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止，故破其瑟为二十五弦。[汉]司马迁撰，《史记》卷十二·孝武本纪第十二，北京：中华书局，1959 年版。

秦人薄义，父子争瑟而分之，因此为名。筝十二弦，盖破二十五而为之也。[宋]丁度《集韵》，北京：中国书店，1983 年版，第 500 页。

[3]伊夫筝之为体，惟高亮而殊特，应六律之修和，与七始乎消息，括八音之精要，超众器之表式，后夔创制，子野考成。[晋]陈窈《筝赋》，[唐]欧阳询等《艺文类聚》卷四十四，上海：上海古藉出版社，1965 年版，第 786 页。

乃命夔班，翦而成器。隆杀得宜，修短合思。[梁]萧纲《筝赋》，[宋]李昉等编《文苑英华》卷七十一，北京：中华书局，1966 年版，第 319 页。

[4]焦文彬《秦筝史话》，北京：中国文联出版社，2002 年版，第 84 页。



轧筝

马王堆出土筑

因为蒙恬是秦人，所以筝又叫秦筝。筝音量很大，“夫击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌乎呜呜快耳目者，真秦之声也。”[1]这是当年李斯《谏逐客书》中对筝的评价。看起来筝好像有点不雅，一边弹一边拍大腿，还嗷嗷而呼，这也正是秦声慷慨悲凉的特色，嵇康在《声无哀乐论》中说“奏秦声则叹羡而慷慨”，岑参《秦筝歌送外甥萧正归京》说“汝不闻秦筝声最苦”，柳中庸《听筝歌》也有“无限秦人悲怨声”。

唐代筝诗有的传达爱情，如李端《筝》里的女孩为了周瑜看她一眼，故意把音弹错，元稹《春词》中的女子思念丈夫而奏《想夫怜》；有的传达羁旅之恨，王昌龄晚年贬龙标（湖南黔阳）时，听到筝声，顿觉幽咽，“孤舟微月对枫林，分付鸣筝与客心”[2]，杨巨源也写过听筝愁绝的心情，“谁怜楚客向隅时，一片愁心与弦绝”[3]；有的筝诗记录宴饮之乐，如卢纶的《宴席赋得姚美人拍筝歌》、刘禹锡的《冬夜宴河中李相公中堂命筝歌送酒》，这些诗歌多赞美筝艺人筝艺之

[1][汉]司马迁撰《史记》卷八十七·李斯列传第二十七，北京：中华书局，1959 年版。
[2]王昌龄《听流人水调子》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1447 页。
[3]杨巨源《雪中听筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3736 页。

精。筝诗最大特点是曲多新声[1]，弹筝人们不断翻新曲、换新声，不断给听众制造耳目一新的新鲜感，难怪诗人们要“奔车看牡丹，走马听秦筝”了。

三、琴瑟诗：“奏霹雳之商声”

琴是一件古老又神圣的乐器，其发明者历来说法不一，古代典籍记载有伏羲、神农、炎帝、黄帝、尧、舜等多种说法[2]。琴形制多样[3]，但都是七弦十三徽。[4]

伏羲式唐琴九霄环佩

琴是文人墨客生活中不可缺少的一部分，在胡乐新声盛行的唐代，琴诗有127首，占唐音乐诗之冠。

与其他乐器主要为娱人不同，古琴意在悦己，“众器之中，琴德最优”[5]。古琴适合在山水林间、月下虚室中演奏，“独坐幽篁里，弹琴复长啸。林深人不

[1]张九龄《听筝》“纤指传新意，繁弦起怨情。”
李峤《筝》“新曲帐中发，清音指下来。”
王湾《观搊筝》“虚室有秦筝，筝新月复清。”
王諲《夜坐看搊筝》“不知何处学新声，曲曲弹来未睹名。”
刘禹锡《夜闻商人船中筝》“大艑高帆一百尺，新声促柱十三弦。”
李商隐《和郑愚赠汝阳王孙家筝妓二十韵》“斗粟配新声，娣侄徒纤指。”
吴融《李周弹筝歌》“年将六十艺转精，自写梨园新曲声。”
[2]伏羲氏见蔡邕《琴操》“昔伏羲氏之作琴”、马融《长笛赋》“昔危羲作琴”等；神农氏见刘安《淮南子》“神农之初作琴也”、傅毅《琴赋》“神农之初制”；炎帝之说见《吕氏春秋·古乐》、《礼记·乐记》；舜说见《礼记·乐记》“昔者舜作五弦之琴”；黄帝说见《新刊太音大全集》“梁元帝《纂要》曰：‘古琴有清角者，黄帝之琴也。’”
[3]古琴形制有尼式、伏羲式、连珠式、神农式、灵机式、响泉式、凤势式、列子式、伶官式、师旷式、亚额式、落霞式、蕉叶式、鹤鸣秋目式、霹雷式、师旷式、焦尾式、子期式、虞舜式、绿绮式。
[4]琴长三尺六寸六分，象三百六十日也；广六寸，象六合也。文上曰池，下曰滨。池，水也，言其平；下曰滨，滨，宾也，言其服也。前广后狭，象尊卑也。上圆下方，法天地。五弦宫也，象五行也。大弦者，君也，宽和而遇；小弦者，臣也，清廉而不乱。文王武王加二弦，合君臣恩也。[汉]蔡邕《琴操》，北京：中华书局，1985年，第24页。
[5]嵇康《琴赋》序，戴明扬《嵇康集校注》，北京：人民文学出版社，1962年版，第84页。

知。明月来相照。”[1]“江上调玉琴，一弦清一心。泠泠七弦遍，万木澄幽阴。”[2]

古琴寄寓了文人不遇的愤懑，壮志难酬的感慨。孟郊气褊，特擅长写不遇主题，他常借古琴抒发愤懑，如“君子易求聘，小人难自从。此志谁与谅，琴弦幽韵重。”[3]“兰芷结新佩，潇湘遗旧音。怨声能剪弦，坐抚零落琴。”[4]云云。

古琴还蕴含着文人的政治理想，如白居易《答桐花》中的“生怜不得所，死欲扬其声。截为天子琴，刻作古人形。云待我成器，荐之于穆清”。一棵不被人发现的良木，渴望自己被斫成供天子弹奏的古琴，实现它生命的价值。

古琴又常喻知音难觅，“闲坐夜明月，幽人弹素琴。忽闻悲风调，宛若寒松吟。白雪乱纤手，绿水清虚心。钟期久已没，世上无知音。”[5]“故人惜此去，留琴明月前。今来我访旧，泪洒白云天。讵欲匣孤响，送君归夜泉。抚琴犹可绝，况此故无弦。何必雍门奏，然后泪潺湲。”[6]

古琴诗歌中承载的遇与不遇、修身养性等问题都是都是内敛的。桓谭最先提出“琴者，禁也。”[7]班固随后深化了这一理念，认为“琴者，禁也。所以禁止淫邪，正人心也。”唐诗中有不少这种与郑卫之声划清界限的古声：“凉室无外响，空桑七弦分。所弹非新声，俗耳安肯闻。”[8]“泠泠分雅郑，析析谐宫徵。座客无俗心，巢禽亦倾耳。”[9]“正声消郑卫，古状掩笙簧。远识贤人意，清风愿激扬。”[10]这种因袭的内敛气质使后世文人理所当然地以为古琴演奏起来就应该是和平的、冲淡的，甚至还引发了韩愈《听颖师琴歌》所写非古琴的公案。那古琴是有没有慷慨激昂之声呢？我们看两首诗：

岁七月，火伏而金生。

[1]王维《竹里馆》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1301 页。
[2]常建《江上琴兴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1453 页。
[3]孟郊《静女吟》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4179 页。
[4]孟郊《连州吟》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4227 页。
[5]李白《月夜听卢子顺弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1856 页。
[6]李益《闻亡友王七嘉禾寺得素琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3204 页。
[7][汉]桓谭《新论·琴道》，上海：上海人民出版社，1977 年版，第 63 页。
[8]司马扎《弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6900 页。
[9]窦庠《留守府酬皇甫曙侍御弹琴之什》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3043 页。
[10]司空曙《同张参军喜李尚书寄新琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3327 页。

客有鼓琴于门者，奏霹雳之商声。始戛羽以騞砉，终扣宫而砰駖。

电耀耀兮龙跃，雷阗阗兮雨冥。气呜啥以会雅，态欻翕以横生。

有如驱千旗，制五兵；截荒虺，斫长鲸。

孰与广陵比，意别鹤俦精而已。俾我雄子魄动，毅夫发立。

怀恩不浅，武义双辑。视胡若芥，剪羯如拾。

岂徒慷慨中筵，备群娱之翕习哉。[1]

皤皤岷山老，抱琴鬓苍然。衫袖拂玉徽，为弹三峡泉。

此曲弹未半，高堂如空山。石林何飕飕，忽在窗户间。

绕指弄呜咽，青丝激潺湲。演漾怨楚云，虚徐韵秋烟。

疑兼阳台雨，似杂巫山猿。幽引鬼神听，净令耳目便。

楚客肠欲断，湘妃泪斑斑。谁裁青桐枝，缠以朱丝弦。

能含古人曲，递与今人传。知音难再逢，惜君方老年。

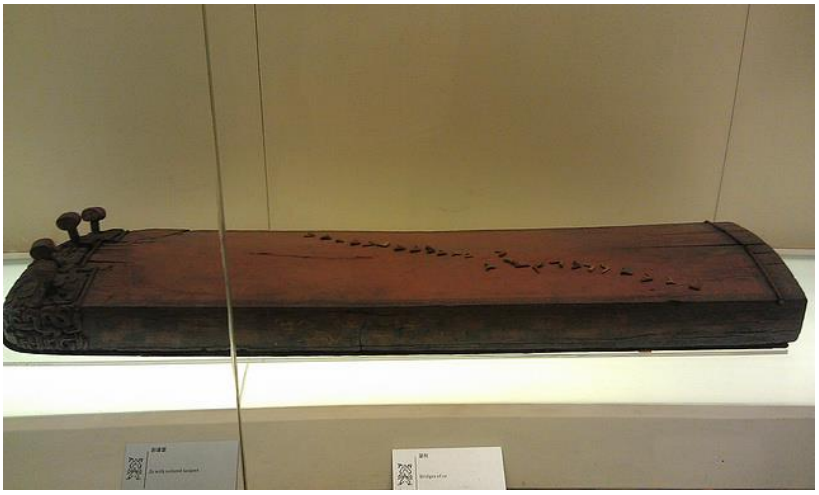
曲终月已落，惆怅东斋眠。[2]

沈佺期和岑参的诗都体现了琴的慷慨。往前追溯，嵇康说琴“导养神气，宣和情志”，而他临行前的《广陵散》却凝聚了魏晋士人心中的慷慨义愤，阮籍的琴曲《酒狂》从开始的上下求索，踉踉跄跄，到最后“长锁”的演奏，也体现了一个魏晋士人迷茫探索、求路不得的如鲠在喉的悲咽与一吐而出的痛快。

古琴，不仅有修身养性的平和，还有慷慨愁绝的悲歌。

瑟的来历有五说，[3]瑟的形制记载也不统一。弦数上，有五十弦、四十五弦、二十七弦、二十五弦等；长度上，有八尺二寸、八尺一寸、七尺二寸、五尺七寸等。战国至秦汉，瑟用于飨宴礼仪。魏晋南北朝时，瑟用来伴奏相和歌辞，隋代瑟只用于清乐。

[1]沈佺期《霹雳引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1027 页。
[2]岑参《秋夕听罗山人弹<三峡流泉>》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2048 页。
[3]一、伏羲造瑟说；二、神农造瑟说；三、士达造瑟说；四、黄帝造瑟说；五、宴龙造瑟说。



瑟

唐代的瑟诗有 12 首。诗人写作这些诗歌时都没有现场听到瑟的演奏，有的是应试，有些借古讽今，还有的至今未解。

钱起、王邕、庄若讷、陈季、魏璀都写过《湘灵鼓瑟》，但流传最广、评价最高的是钱起的《省试湘灵鼓瑟》：

善鼓云和瑟，常闻帝子灵。冯夷空自舞，楚客不堪听。
苦调凄金石，清音入杳冥。苍梧来怨慕，白芷动芳馨。
流水传潇浦，悲风过洞庭。曲终人不见，江上数峰青。

“湘灵鼓瑟”取自《楚辞·远游》中的“张咸池奏承云兮，令海若舞冯夷。使湘灵鼓瑟兮，二女御九韶歌”[1]。湘灵鼓瑟，以悲音为主，铿锵若“金石”，使河神徒舞，楚客难听，白芷飘香，瑟声飘过湘江越过洞庭，前面几句诗不算出彩，最后一句“曲终人不见，江上数峰青”，有白居易“唯见江心秋月白”之妙。只闻其声，不见其人，实为音乐诗的好收场，妙音有终，自然永恒，本来已经够惆怅了，又留下无限的空间继续怅惘，怅惘不绝，余音也在江面山间回荡不绝。

李商隐的《锦瑟》可谓扑朔迷离：

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。

[1][战国]屈原著,聂石樵注《楚辞新注》，商务印书馆，2004 年版，第 144 页。

沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。

1961 年 11 月 26 日《光明日报》上禹苍的《说<锦瑟>篇》一文中即提出："《锦瑟》不是咏其物，而是写听瑟曲引起的情怀"，1964 年第 2 期《南开大学学报》上郝世峰的《关于李商隐的<锦瑟>》一文中提出："《锦瑟》的内容，不过是被瑟曲引起的身世之感"。

《锦瑟》可能是一首借音乐以自伤的诗。锦瑟未必真是瑟，也可能是琴或者别的乐器。唐代已无五十弦瑟。"一弦一柱思华年"之"思"犹如"弦弦掩抑声声思"之"思"，指的是琴曲中每一个音符传达给人的思考的力量，每个人的生命经历不同，其"思"也不同，在白居易看来，琵琶女在"诉尽平生不得志"。那李商隐在"思"什么呢？"庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟"四句，一如中唐以后音乐诗常见的比喻，白居易形容琵琶有"嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难"，李诗虽也有白居易"鸟鸣"、"落珠"、"美玉"的比喻，却多隐晦，他笔下的瑟曲，起初仿佛刚睡醒一般睡眼惺忪，朦胧迷离，而后又整装待发，环佩铮琮，让人仿佛感受得到瑟曲的美好，又恍若他另有心事。他的心事不像白居易那般"别有幽愁暗恨生"，他只说"此情可待成追忆，只是当时已惘然"，那李商隐在枉然什么呢？

应该不是一两件事吧，李商隐在悼念一整段年华，可能是追求一个女孩子，也可能是想象中的美好未来。当追求不得，便有了杜鹃啼血的哀怨。"珠有泪"是哭泣，"玉生烟"是生气，全诗的情感可比一般的音乐诗跌宕多了，这里包含了诗人半生的生命轨迹，从做白日梦，到醒来发现是假的，气得想哭，竟都藏在一首音乐诗里，看起来珠玉争鸣，实则，都是梦碎的声音。唐人多借音乐抒己思，李商隐之《锦瑟》真是隐晦到极致，又抒情到极致了。

瑟偶尔也会代表怨妇，文人们常以瑟为题，恨被遗弃，恨不见用。如李益的《古瑟怨》：

破瑟悲秋已减弦，湘灵沈怨不知年。感君拂拭遗音在，更奏新声明月天。

再如张籍的《废瑟词》：

古瑟在匣谁复识，玉柱颠倒朱丝黑。千年曲谱不分明，乐府无人传正声。秋虫暗穿尘作色，腹中不辨工人名。几时天下复古乐，此瑟还奏云门曲。

每当此时，琴便与瑟和谐起来，也加入不遇的阵营，上演“不遇”：

泠泠七丝上，静听松风寒。古调虽自爱，今人多不弹。[1]

弦贞五条音，松直百尺心。贞弦含古风，直松凌高岑。浮声与狂葩，胡为欲相侵。[2]

琴与瑟在我国古代文学作品中常一起出现。《诗经》中便闻琴瑟声：“窈窕淑女，琴瑟友之。”[3]“琴瑟击鼓，以御田祖。”[4]《礼记》也提到了琴瑟和谐的演奏：“大琴大瑟，中琴小瑟”。所谓“士无故不撤琴瑟”，大抵文人们孤单寂寞时，琴瑟是他们最好的伴侣吧。

四、云和诗：“金簧如语莺声滑”

“云和”究竟是何乐器，今已成谜。

《文献通考》载，“云和琵琶如筝，用十三弦，施柱弹之。足黄钟一均，而倍六声。其首为云象，因以名之。非《周官》云和琴瑟之制也”。陈旸《乐书》称“唐清乐部有云和筝，盖其首象云，琶之制类矣。于頔常令客弹琴，其嫂听而叹曰：‘三分之中，一分筝声，二分亦可谓知音矣。”白居易有诗《云和》：“非琴非瑟亦非筝，拨柱推弦调未成。欲散白头千万恨，只消红袖两三声”。可见云和是一种拨弦乐器。

其他诗人也多提到“云和”，“切切孤竹管，来应云和琴。”[5]“云和曲中为

[1]刘长卿《听弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1481 页。
[2]孟郊《遣兴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4190 页。
[3]《周南·关雎》，[宋]朱熹《诗集传》，北京：中华书局，2011 年版，第 2 页。
[4]《小雅·甫田》，[宋]朱熹《诗集传》，北京：中华书局，2011 年版，第 206 页。
[5]杨师道《咏笙》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 460 页。

曼声。”[1]“半酣乍奏云和曲，疑是龟山阿母家。”[2]“竹上泪迹生不尽，寄哀云和五十丝。云和终奏钧天曲，乍听宝琴遥嗣续。”[3]“唯应去抱云和管，从此长归阿母宫。”[4]“云和不觉罢余怨，莲峰一夜啼琴姜。”[5]“金簧如语莺声滑，可使云和独得名。”[6]可知不仅有“云和瑟”，还有“云和笙”、“云和方响”，云和已经成了余音绕梁，飘旋云端的代名词。

第四节 歌唱诗与综合表演诗

古人谈音乐，认为“丝不如竹，竹不如肉”：弹拨乐不如吹奏乐，吹奏乐不如人类的歌喉，因为人类的歌声“渐近自然”[7]。唐代的歌唱诗描写的演员众多，歌声各异，有府宅中的歌者，也有山间的民歌。唐代的综合表演诗不如单独的乐器表演诗多，其中有一部分还是宫中的雅乐表演，这类诗歌艺术性不高，还有一部分诗歌是娱乐性的大型歌舞表演，这类诗歌比较赏心悦目。

一、歌唱诗：“一声留得满城春”

李白在秋浦与朋友聚会，座中有人唱《山鹧鸪》，歌声“清风动窗竹，越鸟起相呼”，他不禁感慨“持此足为乐，何烦笙与竽”[8]。歌唱广受喜爱，歌唱诗自然也不少，《全唐诗》中有 120 余首。

歌唱诗的情境与思想表达都十分丰富。岑参的《醉后戏与赵歌儿》写塞外的客人听到了秦州歌儿唱《濮阳女》，不禁产生了思乡之情，泪花簇簇。杜甫的《听杨氏歌》写的是安史之乱后诗人流落江城听人唱歌，无心赏乐，“勿云听者疲，愚智心尽死”。江河飘荡，年华迟暮，流露出朝不保夕忧惧与伤怀。顾况的《听刘安唱歌》痛惜再也回不来的“太平年”，而他的《王郎中妓席五咏·歌》则赞美宴席上的歌者竟然会唱稀有的《宛转》，歌声又嘹亮又清澈。戴叔伦更是将他

[1]毕耀《情人玉清歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2864 页。
[2]权德舆《戏赠张炼师》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3627 页。
[3]鲍溶《湘妃列女操》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5537 页。
[4]李群玉《和吴中丞悼笙妓》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6599 页。
[5]牛殳《方响歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 8794 页。
[6]和凝《宫词百首》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 8393-8398 页。
[7][唐]房玄龄《晋书》卷九十八·列传第六十八，北京：中华书局，1974 年版。
[8]李白《秋浦清溪雪夜对酒，客有唱山鹧鸪者》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1828 页。

所听到的唱歌美人比作仙女，“仙人此夜忽凌波，更唱瑶台一遍歌。嫁与将军天上住，人间可得再相过”[1]。王建的《老人歌》流露出了明显的厚古薄今倾向，曾经在皇宫中的老人在上皇生日那天退休了，从此宫廷中再也没有他的歌声，“如今供奉多新意，错唱当时一半声”。刘禹锡的《与歌者米嘉荣》、《听旧宫中乐人穆氏唱歌》等都是对歌者缅怀曾经过往的岁月。孟郊的《教坊歌儿》在抱怨一个教坊里十岁的孩子就能在华宴上唱歌赚钱，而他自己六十岁了却很孤独贫穷，感慨“能诗不如歌，怅望三百篇”。许浑的《听歌鹧鸪辞》写夜宴阑珊时，歌女唱《鹧鸪辞》，声调凄清，充满了南国风情。赵嘏的《淮南丞相坐赠歌者虞姹》对虞姹歌声进行了高度赞美，“虞姹清歌日日新”，怎么都不会审美疲劳，人在身旁，如沐春光，“一声留得满城春”。歌人们唱的歌多是时代新声，初盛唐多唱《子夜歌》，中晚唐《伊州》、《凉州》等外来曲大量出现在诗歌中。

此外，文人也爱写民间歌曲——竹枝歌。竹枝歌歌声幽咽，流行于巴楚，“巴童巫女竹枝歌，懊恼何人怨咽多”[2]。顾况的《竹枝曲》的演唱者是“巴人”，歌声“肠断晓猿声渐稀”，他的另一首《早春思归，有唱竹枝歌者，坐中下泪》的演唱者是“楚人”，歌凄切，声声催人归去，刘商的《秋夜听严绅巴童唱竹枝歌》所写也是巴人思归主题，“巴人远从荆山客，回首荆山楚云隔。思归夜唱竹枝歌，庭槐叶落秋风多”。

二、综合表演诗：“高调管色吹银字，慢拽歌词唱《渭城》”

《全唐诗》有吹奏乐器诗、弦拨乐器诗、打击乐器诗、歌唱诗，除这些单独表演外，还有综合演奏诗。综合表演诗的主题比较驳杂，有一部分是诗人们在表达政治见解，比如白居易和元稹的《法曲》、《骠国乐》等，这类诗歌意在警戒与批判，还有一部分诗歌意在歌功颂德，这类综合表演诗描写的是宫廷雅乐，比如陆贽的《晓过南宫闻太常清乐》：

南宫闻古乐，拂曙听初惊。烟霭遥迷处，丝桐暗辨名。
节随新律改，声带绪风轻。合雅将移俗，同和自感情。

[1]戴叔伦《听韩使君美人歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3110 页。
[2]白居易《听竹枝赠李侍御》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4917 页。

远音兼晓漏，馀响过春城。九奏明初日，寥寥天地清。

同样还有一首张濛的《晓过南宫闻太常清乐》：

玉珂经礼寺，金奏过南宫。雅调乘清晓，飞声向远空。
慢随飘去雪，轻逐度来风。迥出重城里，傍闻九陌中。
应将肆夏比，更与五英同。一听南薰曲，因知大舜功。

我们不知道南宫的雅乐都有哪些乐器演奏，但从诗歌中可以看出，曲调比较平缓，符合礼乐规范。类似的还有令狐峘在太学观礼时的《释奠日国学观礼闻雅颂》，权德舆参与群臣宴时的《奉和圣制中春麟德殿会百寮观新乐》以及庆祝捷报的，写得也很没意思，像贾至的《勤政楼观乐》：

银河帝女下三清，紫禁笙歌出九城。为报延州来听乐，须知天下欲升平。

宫中的综合表演诗，写得尤为出色的是王建的《霓裳词》十首。这十首诗，从《霓裳》的由来，到《霓裳》的排练过程，《霓裳》的演奏时间、场合，《霓裳》的风格，参与演奏的乐器等均有交代。第一首诗交代了《霓裳》的由来，梨园弟子“听风听水”[1]作《霓裳》，一遍不合格，再排练一遍，直到皇帝颔首满意才罢。第二首诗交代了《霓裳》的开头部分由丝竹伴奏，歌人唱歌，歌声仿佛仙人念经，飘杳莫及。第三首诗交代的是梨园弟子门排练霓裳吃的苦，自从进了梨园就少有机会出门，因为要翻制新曲《霓裳》，更是彻夜难归。待《霓裳》终于排练好，他们都接到了皇帝的紫衣封赏。第四首和第三首中的“旋翻新谱”、“更番上曲”，可知《霓裳》曲本来就有，这次是在原曲的基础上改制，待曲谱出来后，“宣与书家分手写，中官走马赐功臣”，把书家抄写的热腾腾的新谱分赐给功臣家，不仅宫廷中能看到《霓裳》，功臣家中也能排练《霓裳》了。第五首写杨玉环的辛苦，从《霓裳》的开始排练到排练结束，杨玉环一直跟着，以至于听得

[1]“听风听水”是一种被人忽略的说法，欧阳修认为“《霓裳曲》，前世传记论说颇详，不知“听风听水”为何事也？白乐天有《霓裳歌》甚详，亦无“风水”之说，第记之，或有遗亡者尔。”欧阳修《六一诗话》，[清]何文焕辑《历代诗话》，北京：中华书局，1981 年版，第 272 页。

烂熟于耳，杨玉环乐感好，乐队演出拍子乱了一丝半毫，杨玉环马上就能察觉到。第六首交代了《霓裳》的演奏时间，凌晨三五点，宫中的管弦声便响起来了。第七首写《霓裳》曲排练成功以后，玄宗常赐浴演员，待他们沐浴之后，换好新衣裳，暗香袭人，皓月东升之时，《霓裳》便开始演奏起来了。第八首交代了梨园法部演奏《霓裳》法曲。杨玉环在楼上观后非常满意，“内人舁下彩罗箱”，梨园弟子得到了厚赏。第九首再次交代了霓裳于夜间演奏，且演奏时间很长，宫女须轮番值班。第十首写玄宗去华清池还带着霓裳乐队，秋月满时，他和杨玉环在骊山祈求长生，他们走后，骊山常奏《霓裳》，华清宫中常年回荡着“离宫别馆声”。

私人府邸的综合演奏诗也不比宫中差，甚至更加摇曳多姿，它也需要很多乐工，吹拉弹唱每样来几个。白居易的家庭乐班很专业，“菱角执笙簧，谷儿抹琵琶。红绡信手舞，紫绡随意歌”[1]。菱角、谷儿、红绡、紫绡都是他家歌姬，会吹笙、弹琵琶、能跳舞唱歌。白居易又有《南园试小乐》：

小园斑驳花初发，新乐铮摐教欲成。红萼紫房皆手植，苍头碧玉尽家生。
高调管色吹银字，慢拽歌词唱渭城。不饮一杯听一曲，将何安慰老心情。

春天来了，白居易家后花园的花苞是新鼓出来的，曲子也是派人新学的。姹紫嫣红开遍，乐工一人吹笙伴奏，一人慢慢唱起了王维的《渭城曲》。没有什么比春天的新乐更能“安慰老心情”了吧。

[1]白居易《小庭亦有月》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5108 页。

第三章 唐代的新声诗

第一节 新声的含义

在中国，音乐从来就不单纯是音乐本身，它关乎教育——“乐教”，更关乎政治、道德理想等等。新声更是一个横跨音乐、文学乃至文化的话题。不同时代新声含义不尽相同，文人们对新声的描述及态度中有太多值得文学研究者注意的内容。

一、先秦至隋的新声

卫灵公曾听到过“其状似鬼神”的“新声”，师旷说这是师延给纣王弹的“靡靡之音”、“亡国之音”[1]，言外之意是商朝统治者听“新声”而亡国，周朝应该吸取商朝的教训，重建礼乐规范，加强管理，不听那些迷惑人类情志的新奇、新颖的音乐。晋平公“说新声”，师旷认为新声是公室衰微的征兆。[2]《礼记》认为“郑卫之音”是乱世之音，“桑间濮上之音”是亡国之音，这二者都是新声，祭祀不取，并且借子夏之口给新声扣了好几顶大帽子：“进俯退俯”、“奸声以滥”、“溺而不止”、“好滥淫志”、“趋数烦志”[3]。

武帝时，张骞从西域带回《摩诃兜勒》一曲，李延年把它改编为二十八解新

[1]奚谓好音？昔者卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分，而闻鼓新声者而说之。他人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之，曰：“有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻。其状似鬼神，子为我听而写之。”师涓曰：“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：“臣得之矣，而未习也，请复一宿习之。”灵公曰：“诺。”因复留宿。明日而习之，遂去之晋。晋平公觞之于施夷之台。酒酣，灵公起。公曰：“有新声，愿请以示。”平公曰：“善。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：“此亡国之声，不可遂也。”平公曰：“此道奚出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水而自投。故闻此声者，必于水之上。先闻此声者，其国必削，不可遂。”[清]王先慎《韩非子集解》,北京：中华书局，1998 年版，第 62-64 页。

[2]平公说新声，师旷曰：“公室其将卑乎！君之明兆于衰矣。”徐元诰《国语集解》，北京：中华书局，2002 年版，第 426 页。

[3]声音之道，与政通矣。……郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣。桑间濮上之音，亡国之音也，其政散，其民流，诬上行私而不可止也。……魏文侯问于子夏曰：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问：古乐之如彼何也？新乐之如此何也？”子夏对曰：“今夫古乐，进旅退旅，和正以广。弦匏笙簧，会守拊鼓，始奏以文，复乱以武，治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下。此古乐之发也。今夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止；及优侏儒，獶杂子女，不知父子。乐终不可以语，不可以道古。此新乐之发也。今君之所问者乐也，所好者音也！夫乐者，与音相近而不同。”……文侯曰：“敢问溺音何从出也？”子夏对曰：“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志；此四者皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。”《礼记·乐记》，[清]阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年版，第 1540 页。

声，供边将享用[1]。李延年还给司马相如的诗颂作新声歌。[2]边让的《章华赋》让我们看到了新声的具体样子：

设长夜之淫宴，作北里之新声。……扬激楚之清宫兮，展新声而长歌。……繁手超于北里，妙舞丽于阳阿。……美繁手之轻妙兮，嘉新声之弥隆。

儒家认为，音乐必须讲究平和，如医和对晋平公所说："先王之乐，所以节百事也，故有五节。迟速本末以相及，中声以降。五降之后，不容弹矣。"[3]正经的音乐很寡淡，只用五声音阶，但是淫声就用七声音阶，可能会加入变宫、变徵、清角、清羽，这样音乐听起来更饱满丰富，更给人以美的听觉享受，这里的"扬激楚之清宫兮"中的"清宫"可能是边让音乐专业知识的错误，我们从中大致能理解他要表达的新声含义。新声"繁手"，也就是上文说的"趋数烦志"，音阶多，技巧难。新声听起来很诱人，"每为新声变曲，闻者莫不感动"[4]。

魏晋南北朝声色大开，人们对乐器的认识和驾驭都较之前代有巨大进步，不免有各样的创新，"朱生善琵琶，尤发新声"[5]。此外，这一时期还有不少其他胡乐涌入，东晋变龟兹声为秦汉伎，北魏、北周称之为国伎，并引进了曲项琵琶、竖头箜篌等乐器以及《杨泽新声》、《神白马》等曲目[6]。

北魏引胡乐风气最盛，"自宣武（元恪）已后，始爱胡声，洎于迁都，屈茨琵琶，五弦，箜篌，胡笳，胡鼓，铜钹，打沙罗，胡舞，铿锵镗鎝，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽，歌响全似吟哭，听之者无不凄怆。琵琶及当路，琴瑟殆绝音。皆初声颇复闲缓，度曲转急躁。"[7]陈寅恪先生在《隋唐制度渊源略论稿》中说："鄙

[1]《横吹》，胡乐也。博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更进新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军，和帝时万人将军得用之。魏晋以来二十八解不复俱存。见世用《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《覃子》、《赤之阳》、《望行人》十曲。[晋]崔豹《古今注》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年版，第 9 页。

[2]延年善歌为新变声，是时，上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。[东汉]班固撰《汉书》卷九十三・佞臣传・李延年，北京：中华书局，1962 年版，第 3725 页。

[3]杨伯峻《春秋左传注》第 4 册，北京：中华书局，2006 年版，第 1221 页。

[4][东汉]班固撰《汉书》卷九十七・外戚传，北京：中华书局，1962 年版，第 3951-3952 页。

[5][元]郝经撰《续后汉书》，齐鲁书社，2000 年版，第 1774 页。

[6]《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒并出自西域，非华夏旧器。《杨泽新声》、《神白马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。[唐]魏徵、令狐德棻《隋书》卷十五・志第十・音乐下，北京：中华书局，1973 年版，第 378 页。

[7][唐]杜佑撰，王文锦等点校《通典》卷一百四十二・乐二・历代沿革下，北京：中华书局，1988 年版。

意北齐邺都所以如此之西胡化者，其故实为承袭北魏洛阳之遗风”，又说：“盖北魏洛阳既有万余家之归化西域胡人居住，其后东魏迁邺，此类胡人当亦随之移徙，故北齐邺都西域胡化尤其胡乐兴盛必与此有关”[1]。

北齐的新声与汉代边让《章华赋》中的新声一样，都有“繁手淫声”的特点，但这时的新声更强调悲。北魏新声“歌响全似吟哭，听之者无不凄怆”，北齐新声“争新哀怨”、“音韵窈窕，极于哀思”、“曲终乐阕，莫不殒涕”、“乐往哀来，竟以亡国”[2]。

随着胡乐器、胡乐曲的引进，新声比以前更丰富更好听了。北周也爱胡乐，天和三年，周武帝宇文琶与突厥通婚，“西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。”[3]统治者们对这些舶来艺术爱不释手，新声乐器种类多，演奏花样儿多，悲伤感人。

受北周影响，隋炀帝所听之新曲乃北齐时哀怨的旧曲，“哀管新声，淫弦巧奏，皆出邺城之下，高齐之旧曲云。”[4]不仅如此，隋炀帝也令白明达造新声，新声的特点是“大制艳篇”、“辞极淫绮”、“掩抑摧藏”、“哀音断绝”[5]。

总之，先秦时期新声概念的主要是一个政治概念，孔子等人说郑卫两国的音乐风气不好，是有政治目的的，卫国是原殷商旧地，反对卫声，就是维护周礼。汉代，新声的含义也扩大了。它不仅有张骞出使西域带来的《摩诃兜勒》，也有司马相如作词、李延年倚声作歌的新曲。魏晋南北朝时，西域的乐器、乐曲被大量引进，胡乐新声的比重更大了，且音调悲凉，闻者涕零。隋代享朝较短，延续了北朝新声艳丽悲伤的特点。

新声是一种过分表现情志且令人耽溺不好拔节的音乐。这种音乐当时深受统治者喜爱，但谨慎的臣子却觉得这样的音乐不利于政治教化。从先秦到隋代，新

[1]陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》，上海：上海古籍出版社，1982 年版，第 135 页。

[2]杂乐有西凉鞴舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨，故曹妙达、安未弱、安马驹之徒至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕。虽行幸道路，或时马上奏之，乐往哀来，竟以亡国。[唐]魏徵、令狐德棻《隋书》卷十四・志第九・音乐中，北京：中华书局，1973 年版，第 331 页。

[3][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十九・志第九・音乐二，北京：中华书局，1975 年版，第 1069 页。

[4][唐]魏徵、令狐德棻《隋书》卷十三・志第八・音乐上，北京：中华书局，1973 年版，第 287 页。

[5]炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝，帝悦之无已。[唐]魏徵、令狐德棻《隋书》卷十五・志第十・音乐下，北京：中华书局，1973 年版，第 379 页。

声一直是屡禁不止的，喜欢他们的反而是统治者。唐前，“亡国之音”的帽子一直没给新声摘去，但新声依旧健康茁壮地成长起来，它已经不再仅仅强调音乐的政治教化功用，而开始关注音乐的审美价值。

二、唐代新声，“乐在人和，不由音调”

“中国音乐，自汉魏以迄隋唐，为一大转变。”[1]唐代的新声是什么样子呢？《玉树后庭花》一直被视作亡国之音的征兆。[2]但李世民提出了反对意见：

武德九年，始命孝孙修定雅乐，至贞观二年六月奏之。太宗曰：“礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节，治之隆替，岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。”太宗曰：“不然，夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲，悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳，何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。”尚书右丞魏徵进曰：“古人称：‘礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！’乐在人和，不由音调。”太宗然之。[3]。

李世民开明的、包容的心态无疑为唐代音乐的成长提供了健康的土壤。玄宗时的新声，有从河西、南海来的舶来乐[4]，还有能变新声的宫廷乐人[5]。

当新声愈演愈烈，保守儒生们又和唐前一样，开始反对新声，文宗后期大力

[1]龙榆生《中国韵文史》，上海：上海古籍出版社，2000 年版，第 69 页。

[2]祯明初，后主作新歌，辞甚哀怨，令后宫美人习而歌之。其辞曰‘玉树后庭花，花开不复久。’时人以为歌谶，此其不久兆也。[唐]魏徵、令狐德棻撰《隋书》卷二十二·志第十七·五行上，北京：中华书局，1973 年版。

[3][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十八·志第八·音乐一，北京：中华书局，1975 年版，第 1041 页。

[4]又有新声河西至者，号胡音声，与龟兹乐、散乐俱为时重，诸乐咸为之少寝。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十九·志第九·音乐二，北京：中华书局，1975 年版，第 1071 页。
六月一日，上幸华清宫，是贵妃生日，上命小部音乐。小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五岁以下。于长生殿奏新曲，未名，会南海进荔枝，因名《荔枝香》。[唐]郑处诲撰《明皇杂录》，中华书局，1994 年版。

[5]开元中，内人有许和子者，本吉州永新县乐家女也。开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院。既美且慧善歌，能变新声，韩娥、延年殁后千余载旷无其人，至永新始继其能。……洎渔阳之乱，六宫星散，永新为一士人所得。……后士人卒，与其母之京师，竟殁于风尘。[唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

赏赐教坊人员，王直方认为此事“向外流传，伤陛下圣德”，乃上疏曰：“臣以为郑声娱人，新音动听，能使人情迷乱，舍弃万事而为乐不足也”[1]。然而，这种风气是抑制不住的，宣宗“每宴群臣，备百戏。帝制新曲，教女伶数十百人，衣珠翠缇绣，连袂而歌，其乐有《播皇猷》之曲，……又有《葱岭西曲》，士女踏歌为队，其词言葱岭之民乐河、湟故地归唐也。”[2]看起来，好像朝代的灭亡都与耽于乐舞享乐脱不开干系。

唐前诗歌中写到的新声很少，陶渊明在出游诗会唱当时的新声：“今日天气佳，清吹与鸣弹。感彼柏下人，安得不为欢？清歌散新声，绿酒开芳颜。未知明日事，余襟良已弹。”[3]这里的新声大概说的是当时的流行音乐，并没有表达出什么复杂情绪。唐代，新声大量走进文人的诗歌，这些新声有的是异域进献的乐舞，有的是歌姬新学的乐曲。唐代新声可分为胡部新声与京洛新声（京洛新声或也包含改编的胡曲），诗人们对二者的情感态度有所不同。

第二节 胡部新声

任半塘先生说“胡乐之盛，自南北朝以迄，唐代益有加，至玄宗时而造极，达于饱和。当时之曲，兼有纯清乐者、纯胡乐者，及清胡杂糅、中外调和者之三类。真所谓‘声辞繁杂，不可胜纪’”[4]。“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作”。[5]《霓裳羽衣曲》由西凉进献，经唐宫廷改编，是由法部出演的改造过的胡部新声，围绕着它的诗作真切地展示了唐人对胡部新声及外来文化的态度。

一、盛世的象征

《霓裳羽衣曲》起于开元，盛于天宝。[6]关于它的来历，比较流行的说法是

[1]王直方《谏厚赏教坊疏》，[清]董浩等编《全唐文》卷七百五十七，北京：中华书局，1983 年版。
[2][宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二十二・志第十二・礼乐十二，北京：中华书局，1975 年版，第 478 页。
[3][晋]陶渊明《诸人共游周家墓柏下》，袁行霈撰《陶渊明集笺注》，北京：中华书局，2011 年版，第 74 页。
[4]任半塘《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1954 年，第 200 页。
[5]欧阳修，宋祁撰《新唐书》卷二十二・礼乐十二，北京：中华书局，1975 年，第 477 页。
[6]《霓裳羽衣》之曲起于开元，盛于天宝之间。[宋]钱易著，黄寿成点校《南部新书》，北京：中华书局，2002 年版。

西凉节度使杨敬述进献说[1]，其次还有玄宗梦中闻仙乐独创或望仙山而作说。[2]后两种说法明显缺乏坚实根据，当以杨敬述进献，玄宗润色、改编为确论。[3]

玄宗在天宝年间成立了一个以演奏法曲为主的音乐班子——梨园，并设立梨园法部，汇集了当时全国的音乐精英，由他和杨玉环等高手亲自执教。[4]杨玉环“资质丰艳，善歌舞，通音律，智算过人”[5]。她不仅能歌善舞，而且还亲自编导了数几百参演的《霓裳羽衣曲》[6]。

作者	诗题	作者	诗题
张继	《华清宫》	李约	《过华清宫》
顾况	《听刘安唱歌》	于鹄	《赠碧玉》
王建	《霓裳词》十首	刘禹锡	《秋夜安国观闻笙》
	《旧宫人》	元稹	《华原磬》
李益	《过马嵬二首》		《法曲》
白居易	《法曲》		《琵琶歌》
	《江南遇天宝乐叟》	鲍溶	《霓裳羽衣歌》
	《琵琶引》	舒元舆	《八月五日中部官舍读唐历天宝已来追怆故事》
	《燕子楼三首》	张祜	《华清宫四首》其二
	《湖上招客送春泛舟》		《华清宫和杜舍人》

[1]白居易《霓裳羽衣歌（和微之）》有“由来能事皆有主，杨氏创声君造谱。”句。其诗自注云：“开元中西凉府节度杨敬述造。”[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4970 页。河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍。[宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二十二·志第十二·礼乐十二，北京：中华书局，1975 年版，第 476 页。
《乐苑》曰：“《婆罗门》，商调曲，开元中，西凉府节度杨敬述进。”《唐会要》曰：“天宝十三载，改《婆罗门》为《霓裳羽衣》。”[宋]郭茂倩《乐府诗集》卷八十·近代曲辞二·婆罗门，北京：中华书局，1979 年版。

[2]卢肇《逸史·罗公远》、牛僧孺《玄怪录》、薛弱用《集异记》、柳宗元《龙城录·明皇梦游广寒宫》、杜光庭《神仙感遇传》都认为《霓裳》是玄宗游月宫得仙乐而作。望仙山之说见刘禹锡“开元天子万事足，惟惜当时光景促。三乡驿上望仙山，归作霓裳羽衣曲。”（《三乡驿楼伏睹玄宗望女儿山诗，小臣斐然有感》）纯出文人想象，亦不足为凭。

[3]西凉创作，明皇润色，又易为美名。其他饰以神怪者，皆不足信。[唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

[4]玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’”。[宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二十二·志第十二·礼乐十二，北京：中华书局，1975 年版，第 476 页。

[5][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷五十一·列传第一·后妃上，北京：中华书局，1975 年版，第 2178 页。

[6]伴教霓裳有贵妃，从初直到曲成时。王建《霓裳词十首》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3425 页。

	《霓裳羽衣歌（和微之）》	杜牧	《过华清宫绝句三首》其二
	《重题别东楼》	李商隐	《华清宫》
	《早发赴洞庭舟中作》	李肱	《省试霓裳羽衣曲》
	《卧听法曲霓裳》	赵嘏	《冷日过骊山》
	《答苏庶子月夜闻家僮奏乐见赠》	薛能	《华清宫和杜舍人》
	《嵩阳观夜奏霓裳》	郑嵎	《津阳门诗》
	《宅西有流水，墙下构小楼，临玩之时，颇有幽趣，因命歌酒聊以自娱，独醉独吟，偶题五绝句》	温庭筠	《过华清宫二十二韵》
	《池上篇》序	李九龄	《上清辞五首》其一
	《醉后题李马二妓》	李太玄	《玉女舞霓裳》
	《王子晋庙》		

在这些与《霓裳羽衣曲》相关的诗歌中，将之视为盛唐的符号表达盛世的诗歌有 20 首，认为歌舞误国的有 9 首，赞美霓裳艺术美的有 16 首。此外还有白居易描写歌舞的诗提到所观歌舞表演“似霓裳”的 2 首。

王建专门为《霓裳》创作了规模宏大的《霓裳词十首》。这十首《霓裳》算得上是秉笔直录。洪迈《容斋随笔》提到了唐人写宫事的真实性，“唐人歌诗，其于先世及当时事，直辞咏寄，略无避隐。至于宫禁嬖昵，非外问所应知者，皆反复极言，而上之人亦不以为罪。”[1]这一方面体现了唐代文化环境的宽松，诗人们可以毫不避讳地将禁曲隐私写作成诗，另一方面也与诗人们的猎奇心态有关，猎奇心态诱惑着诗人们想象《霓裳》、排练《霓裳》，为《霓裳》写诗。白居易非常喜欢《霓裳》，他经常观看《霓裳》表演，甚至家居时还“卧听法曲《霓裳》”。留下了大量的有关诗作，如：

两瓶箬下新开得，一曲《霓裳》初教成。排比管弦行翠袖，指麾船舫点红旌。

[1][宋]洪迈《容斋随笔》，上海：上海古籍出版社，1978 年版，第 236 页。

[1]

宴宜云髻新梳后，曲爱《霓裳》未拍时。[2]

出郭已行十五里，唯消一曲慢《霓裳》。[3]

白居易有精锐的家庭乐班，能演奏不少盛唐大曲。前者有二州伊、凉，后者有霓裳：

酒酣琴罢，又命乐童登中岛亭，合奏《霓裳》散序，声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之际者久之。[4]

安禄山的铁蹄“惊破霓裳羽衣曲”，他抓捕裹挟了一批乐人乐器去洛阳，余下的乐器乐工也在战乱中损坏、流散，盛世音乐班子支离破碎了，“巨盗起。陷两京，自此天下用并不息，而离宫苑囿遂以荒堙，独其遗声余曲传人间，闻者为之悲凉感动”[5]。人们抚今追昔，对开天盛世的怀念成了人们的普遍心理，玄宗和杨妃二人亲自监督编导的《霓裳羽衣曲》成为了盛世象征被反复追模。

开天盛世是一个令人向往的时代，《霓裳羽衣曲》是盛唐歌舞升平的文化符号，诗人们追忆它并企盼唐王朝能够再次回到当年的辉煌。当他们听闻或想象盛世音乐时，不免戚戚然：“莫奏开元旧乐章，乐中歌曲断人肠。邠王玉笛三更咽，虢国金车十里香。”[6]“绣岭宫前鹤发人，犹唱开元太平曲。”[7]“处处亭台只坏墙，军营人学内人妆。太平故事因君唱，马上曾听隔教坊。”[8]盛唐时的《伊州》与《凉州》已经成为中晚唐的流行曲。每当伊凉唱响，人们或叹或怜：“天宝年

[1]白居易《湖上招客送春泛舟》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4966 页。
[2]白居易《重题别东楼》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5008 页。
[3]白居易《早发赴洞庭舟中作》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5024 页。
[4]白居易《池上篇》序，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5249 页。
[5][宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二十二・志第十二・礼乐十二，北京：中华书局，1975 年版，第 477 页。
[6]薛逢《开元后乐》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6324 页。
[7]李玖《喷玉泉冥会诗八首・白衣叟途中吟》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6528 页。
[8]司空图《歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7259 页。

中事玉皇，曾将新曲教宁王。钿蝉金雁今零落，一曲《伊州》泪万行。”[1]“只如《伊州》与《梁州》，尽是太平时歌舞。旦夕君王继此声，不要停弦泪如雨。”[2]

省试诗也以此为题，表达的也是盛世追忆的感伤：

开元太平时，万国贺丰岁。梨园献旧曲，玉座流新制。
凤管递参差，霞衣竞摇曳。宴罢水殿空，辇馀春草细。
蓬壶事已久，仙乐功无替。讵肯听遗音，圣明知善继。[3]

大和九年，文宗为重建礼乐规范，选取《霓裳羽衣曲》进行删改。[4]李肱听到的便是改造后的《霓裳羽衣曲》。这首《省试霓裳羽衣曲》交代了梨园将旧曲翻新，整场演出笙箫奏乐，声随风遥，诗的末尾表达了对文宗重视雅乐的赞颂，“讵肯听遗音，圣明知善继”。李肱是文宗时的状元，这开元天宝时的遗音，五十年后人依旧感到神圣。

除了盛世情节外，也有文人以为胡汉相杂是误国的根源，白居易在《法曲》序中说：“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。明皇虽雅好度曲，然未尝使蕃汉杂奏。天宝十三载，始诏诸道调法曲与胡部新声合作，识者深异之。明年冬，安禄山反。”夷夏大防又成了中晚唐音乐诗中一个重要话题。

二、愿求牙旷正华音

文人们敲响了夷夏大防的警钟，孟郊在《哭刘史言》中说：“可惜大国谣，飘为四夷歌”，他们很担心“以夷变夏”。拿梨园法曲《霓裳羽衣曲》来说，它是融合了清乐、胡乐、道曲和佛曲的天宝新作，是以夏变夷的典型作品，诗人们并不排斥它。

元稹的《法曲》列举了史上优秀帝王修乐制乐的例子：

[1]温庭筠《弹筝人》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6730 页。
[2]吴融《李周弹筝歌（淮南韦太尉席上赠）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7898 页。
[3]李肱《省试霓裳羽衣曲》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6260 页。
[4]大和九年八月，（冯定）为太常少卿。文宗每听乐，鄙郑、卫声，诏奉常习开元中《霓裳羽衣舞》，以《云韶乐》和之。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷一百六十八·列传第一百一十八·冯宿，北京：中华书局，1975 年版，第 4391 页。

吾闻黄帝鼓清角，弭伏熊罴舞玄鹤。舜持干羽苗革心，尧用咸池凤巢阁。
大夏濩武皆象功，功多已讶玄功薄。汉祖过沛亦有歌，秦王破阵非无作。

元稹认为玄宗的功绩和他们一样，《霓裳羽衣曲》虽变乱了雅乐，但也没有让胡乐占上风：

作之宗庙见艰难，作之军旅传糟粕。明皇度曲多新态，宛转侵淫易沉著。
赤白桃李取花名，霓裳羽衣号天落。雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错。

当时胡风很盛行，“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索”，《火凤》、《春莺啭》是高宗时大曲，它们已经好久不演奏了，想来胡风盛行已有五十年了。

白居易在《法曲》中对《霓裳》更是赞不绝口：

法曲法曲歌大定，积德重熙有馀庆。永徽之人舞而咏，法曲法曲舞霓裳。
政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂，堂堂之庆垂无疆。
中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。
以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。
一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。

天宝十三载前，胡乐就是胡乐，华乐就是华乐，不在一起演奏，而天宝十三载后，胡部竟然与法部合作，果然安史之乱爆发。玄宗晚年沉溺声色，奢侈无度，又沉迷密宗佛教与道教，《霓裳羽衣曲》是玄宗晚年喜好的典型作品。玄宗把西凉进献的《婆罗门曲》改编成既有胡乐气息又有汉家风采，同时又融合了佛教与道教元素的歌舞。这样的盛世之音便成了人们心中以夏变夷的经典之作，后来它变成乱世之音时，人们对它又抱着无限的包容。

诗人们也身体力行参与到以夏变夷的创作中来。陈旸在《乐书》中说：“朗州蛮俗好巫，每淫祠鼓舞，必歌俚词。刘禹锡为司马，或从事于其间，乃依骚人

之作，为新辞以教巫祝。故武陵溪洞间夷歌，率多禹锡之辞，是能用夏变夷”[1]。刘禹锡也提到了他创作竹枝歌的原因：

四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中儿联歌《竹枝》，吹短笛，击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，其卒章激讦如吴声，虽伧儜不可分，而含思宛转，有淇、濮之艳。昔屈原居湘、沅间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》，到于今荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者飏之，附于末，后之聆巴歈，知变风之自焉。[2]

夷狄音乐确实新鲜，有冲击力，其耳目一新的生命活力使文人无法视而不见，充耳不闻。所以当文人发现胡戎乱华、蛮夷鄙陋，就想办法去改造它，把它变成自己的东西，既能享受它，又彰显了中原文明的优势。

第三节 京洛新声

一、权利的象征

“文物京华盛，讴歌国步康。”[3]长安、洛阳汇聚了唐王朝各领域的精英，生产着时下最新鲜的艺术作品，作为洛阳新声《杨柳枝》便很受欢迎：“杨柳枝，洛下新声也。洛之小妓有善歌之者，词章音韵，听可动人，故赋之”[4]。

长安新声也是如此：

旋翻新谱声初足，除却梨园未教人。宣与书家分手写，中官走马赐功臣。[5]

《霓裳》禁曲无人解，暗问梨园弟子家。[6]

[1][宋]陈旸《乐书》卷一百三十·图乐论·胡部·歌·四夷歌·东夷，文渊阁四库全书。
[2]刘禹锡《竹枝词九首》，《刘禹锡集》，上海：上海人民出版社，1975 年版，第 250 页。
[3]杨巨源《春日奉献圣寿无疆词十首》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3734-3735 页。
[4]白居易《杨柳枝二十韵》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5156 页。
[5]王建《霓裳词十首》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3425 页。
[6]于鹄《赠碧玉》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3505 页。

《霓裳羽衣曲》并不是人人都能享用的，有幸听到的都是达官贵人，普通人想听就要偷偷向梨园中人请教。它越神秘，就越惹人好奇，甚至有胆子大的人将谱子偷出来，教习他人，“梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞”[1]。还有更神奇的事：

玄宗尝于上阳宫夜后按新翻一曲，属明夕正月十五日潜游灯下，忽闻酒楼上有笛奏前夕新曲，大骇之。明日，密遣捕捉笛者诣验之。自云：‘其夕窃于天津桥玩月，闻宫中度曲，遂于桥柱上插谱记之。臣即长安少年善笛者李暮也。’玄宗异而遣之。[2]

张祜有诗《李谟笛》：

平时东幸洛阳城，天乐宫中夜彻明。无奈李谟偷曲谱，酒楼吹笛是新声。

宫中新声，多为禁曲：“昭阳伴里最聪明，出到人间才长成。遥知禁曲难翻处，犹是君王说小名。”[3]“筝翻禁曲觉声难，玉柱皆非旧处安。记得君王曾道好，长因下辇最先弹。”[4]“夜按双娃禁曲新，东西箫鼓接云津。舞衫未换红铅湿，歌扇初移翠黛颦。”[5]“禁曲新翻下玉都，四弦振触五音殊。不知天上弹多少，金凤衔花尾半无。”[6]

禁曲必然珍贵，文人们一朝享此殊荣，得意之余一定要记录下来。他们记录表演的主要方式便是诗歌，这样既能夸耀自己听过宫中新声，诗写得好又能逞才斗艳，名垂千古。顾况、杨巨源、李贺三人都记录过国府乐手李凭的箜篌演奏，他们三人作诗非作于一时，且三人创作个性不同，所长亦异。杨巨源的《听李凭弹箜篌》称赞李凭的新声“汉王欲助人间乐，从遣新声坠九天。”顾况的《李供

[1]元稹《温泉宫行》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3375 页。
[2][唐]元稹著，冀勤点校，《元稹集》上册，北京：中华书局，2000 年版，第 270 页。
[3]卢纶《宴席赋得姚美人拍筝歌》（美人曾在禁中），[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3149 页。
[4]王涯《宫词三十首》其六，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3877 页。
[5]许浑《观章中丞夜按歌舞》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6099 页。
[6]薛逢《听曹刚弹琵琶》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6334 页。

奉弹箜篌歌》详细描写了李凭的演奏，铺陈特甚，不厌其详，辞喻丰博。李贺的《李凭箜篌引》虽篇幅不如《李供奉弹箜篌歌》长，但他的笔下的箜篌声如荒国陊殿之曲，“昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑”，“女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨”，随境生趣，不落言筌。

白居易爱《霓裳》，不仅因为《霓裳》是盛世之音，是宫廷大曲，也因为《霓裳》是一份京城记忆，也是一种高于“湓城但听山魈语，巴峡唯闻杜鹃哭”等山歌村笛的先进文化。

二、遗妓与逐臣

白居易称他念念不忘元和年间在皇宫中欣赏到的《霓裳羽衣曲》。可惜之后“一落人间八九年，耳冷不曾闻此曲”[1]。到苏州后竟连听说过《霓裳》的人都没有。他写信请求元稹帮助寄来曲谱图样，“四幅花笺碧间红，《霓裳》实录在其中。千姿万状分明见，恰与昭阳舞者同。”

方干也有类似经历：

席上新声花下杯，一声声被拍声摧。乐工不识长安道，尽是书中寄曲来。[2]

京城的新声美轮美奂，不少艺人也走入了诗歌当中，如白居易笔下的赵叟，李贺笔下的李凭，韩愈笔下的颖师等等。这些艺人生活在京城，拿得到时下最新鲜的谱子，他们凭借着自己天下一流的专业水平不断推出令人耳目一新的音乐作品。以曹氏父子为例，祖辈曹保保、父辈曹善才、子辈曹刚都善琵琶，其中曹刚的琵琶最有名[3]。刘禹锡、白居易、薛逢、李绅等文人都赞叹过他们的演奏：

禁曲新翻下玉都，四弦振触五音殊。不知天上弹多少，金凤衔花尾半无。[4]

[1]白居易《霓裳羽衣歌（和微之）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4970 页。
[2]方干《江南闻新曲》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7501 页。
[3]贞元中有王芬、曹保保，其子善才其孙曹纲皆袭所艺。次有裴兴奴，与纲同时。曹纲善运拨，若风雨，而不事扣弦，兴奴长于拢捻，下拨稍软。时人谓：“曹纲有右手，兴奴有左手。”[唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。
[4]薛逢《听曹刚弹琵琶》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6334 页。

穆王夜幸蓬池曲，金銮殿开高秉烛。东头弟子曹善才，琵琶请进新翻曲。[1]

刘禹锡在《曹刚》中写道："大弦嘈喷小弦清，喷雪含风意思生。一听曹刚弹《薄媚》，人生不合出京城"。如果说京师的新声是权利的象征，那么当文人们被调离京师，一定会很怀念京师吧。所谓"有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩"[2]。白居易在贬所时说南方音乐"湓城但听山魈语，巴峡唯闻杜鹃哭。""岂无山歌与村笛，呕哑嘲哳难为听。"听见舟中"铮铮然有京都声"都会为之一振，马上"添酒回灯重开宴"，听了琵琶女的故事，不免感慨"予出官二年，恬然自安，感斯人言，是夕始觉有迁谪意"。白居易远在江湖，收到京师大琵琶家曹刚的寄谱，高兴得不得了："琵琶师在九重城，忽得书来喜且惊。一纸展看非旧谱，四弦翻出是新声。"[3]白居易非常羡慕曹刚的技艺，希望他的乐伎重莲也能拥有如此妙手，"谁能截得曹刚手，插向重莲衣袖中"[4]。白居易这么喜欢曹家的琵琶，当他一朝远离京城，去了九江，在月色茫茫的清江上，听见京都故声，便迫不及待邀之相见：

元和十年，予左迁九江郡司马。明年秋，送客湓浦口，闻舟中夜弹琵琶者，听其音，铮铮然有京都声。问其人，本长安倡女，尝学琵琶于穆、曹二善才，年长色衰，委身为贾人妇。遂命酒，使快弹数曲。曲罢悯然，自叙少小时欢乐事，今漂沦憔悴，转徙于江湖间。予出官二年，恬然自安，感斯人言，是夕始觉有迁谪意。因为长句，歌以赠之，凡六百一十六言，命曰《琵琶引》。[5]

白居易听出了舟中铮铮的"京都声"，一问果真师从曹善才。琵琶女在京城时风光无限，年老色衰倚身贾人，贾人常奔波在外，徒留她在湓浦江上守空船，弄琵琶。白居易写下了千古传诵的"同是天涯沦落人，相逢何必曾相识！我从去年辞帝京，谪居卧病浔阳城。浔阳地僻无音乐，终岁不闻丝竹声。住近湓江地低

[1]李绅《悲善才》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5465-5466 页。
[2]滕咸惠译评《人间词话》，长春：吉林文史出版社，2001 年版，第 5 页。
[3]白居易《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5154 页。
[4]白居易《听曹刚琵琶兼示重莲》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5060 页。
[5]白居易《琵琶引》序，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4821 页。

湿，黄芦苦竹绕宅生。其间旦暮闻何物？杜鹃啼血猿哀鸣。春江花朝秋月夜，往往取酒还独倾。岂无山歌与村笛？呕哑嘲哳难为听。”这沦落不是一般的沦落，是帝京风云人物的沦落，白居易来到浔阳后再没听过美妙的丝竹，其实白居易家里有乐班，说没听到过也未必可信，但从中可见白居易对帝京生活的怀念，对自己不幸命运的沉痛感伤，最后他请琵琶女再弹一曲，曲罢“座中泣下谁最多？江州司马青衫湿”。

曹刚有很多弟子，“武宗初，朱崖李太尉有乐吏廉郊者，师于曹纲，尽纲之能。纲尝谓侪流曰：‘教授人亦多矣，未曾有此性灵弟子也。’”[1]远在天边的文人们，描写对象不再是京城乐工，而是跟京城乐工学习过的地方艺人。刘禹锡的《泰娘歌》中的泰娘、《伤秦姝行》中的秦姝都曾同京中乐师学艺，最后流落甚至客死蛮荒。

刘禹锡的《泰娘歌》写了一个阊门（江苏苏州西）姑娘泰娘，天气好的时候，泰娘会化好妆在桥上采花，韦夏卿正是这时候看上了泰娘，用斗量明珠将她买来。泰娘天资聪颖，能歌善舞：

长鬟如云衣似雾，锦茵罗荐承轻步。舞学惊鸿水榭春，歌传上客兰堂暮。

韦夏卿怜她才华横溢，又给她找乐工教她弹琵琶。泰娘一跟随韦夏卿入京就火了，“京师多新声善工，于是又捐去故技，以新声度曲，而泰娘名字，往往见称于贵游之间”：

从郎西入帝城中，贵游簪组香帘栊。低鬟缓视抱明月，纤指破拨生胡风。

好景不长，韦夏卿于东京洛阳离世，徒留泰娘独守，“洛阳旧宅生草莱，杜陵萧萧松柏哀”。后来，泰娘改嫁张愻，二人一起去蕲州（湖北蕲春）赴任，不久，张愻因罪被贬武陵（湖南常德），心怀幽愤的张愻郁郁而终。在“山城少人江水碧，断雁哀猿风雨夕”的武陵小城，还有谁知道名噪两京的泰娘呢？每念及此，泰娘便独抱琵琶，暗自垂泪。与之相似的还有《伤秦姝行》。河南房开士做

[1][唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

虞部郎中在长安怀远里买了会弹筝的秦姝，后来房开士去了容州（广西北流），秦姝追随房开士一同前去，房开士为秦姝寻求国工教她习艺，不久秦姝夭折。刘禹锡作诗以纪。

刘禹锡悲泰娘、伤秦姝，莫不是在伤他自己。他写这两首诗时初至贬所，写下这二首诗以两位艺妓的身世自比，“风流太守韦尚书，路傍忽见停隼旟。斗量明珠鸟传意，绀幰迎入专城居。”“此时意重千金轻，鸟传消息绀轮迎。”能看出刘禹锡对永贞革新二位领导者的感激，“自言买笑掷黄金，月堕云中从此始。安知鹏鸟座隅飞，寂寞旅魂招不归”是泰娘对张瑟的埋怨，也有刘禹锡对二王的抱怨，“繁华一旦有消歇，题剑无光履声绝”，往昔的繁华不再，周遭风景换了模样，“秦声一曲此时闻，岭泉呜咽南云断。”“山城少人江水碧，断雁哀猿风雨夕。”有感激，有抱怨，同时又有怀念，有希望，虽然“朱弦已绝为知音”，那也要“云鬓未秋私自惜”。卞孝萱《刘禹锡诗何焯批语考订》载何焯曾说：“梦得《泰娘歌》，犹子厚《马淑志》，皆托以自伤也”。

白居易在《江南遇天宝乐叟》中哀叹“豳土人迁避夷狄，鼎湖龙去哭轩辕。从此漂沦落南土，万人死尽一身存。”既有对盛世不再的慨叹，也有对京华乐师流落江南的惋惜吧。

三、峥嵘岁月的怀念

优秀乐工是京师新声的传承者。当文人经历了身世浮沉，再见到当年叱咤京师时曾欣赏的京师乐工，必百感茫茫，一时交集，留下许多感人之作。

李绅有《悲善才》。他从别人口中得到了曹善才离世的消息，回忆起元和十五年至长庆三年间两次听闻曹善才的琵琶的场景。第一次是穆宗夜宴大明宫蓬莱池：

东头弟子曹善才，琵琶请进新翻曲。翠蛾列坐层城女，笙笛参差齐笑语。
天颜静听朱丝弹，众乐寂然无敢举。衔花金凤当承拨，转腕拢弦促挥抹。

李绅时任翰林学士，有幸陪驾得闻曹善才的琵琶曲，第二次是在三月曲江头：

三月曲江春草绿，九霄天乐下云端。紫髯供奉前屈膝，尽弹妙曲当春日。

寒泉注射陇水开，胡雁翻飞向天没。日曛尘暗车马散，为惜新声有馀叹。

长庆四年，李绅被贬为端州司马，四年后量移江州，三年后迁滁州刺史，遇见京师来人，“闻道善才成朽骨，空馀弟子奉音徽”，得知曹善才已经去世多年，李绅心生悲感，写下了这首《悲善才》。

米嘉荣是贞元长庆时的优秀歌者，刘禹锡有两首诗为他而作[1]。三十年前两人都意气风发，一个是音响遏云的歌者，一个是壮志满怀的俊杰。“旧曲”是刘禹锡当年引以为荣的新声，而米嘉荣已经年迈，不再被当世尊重，甚至只好染黑了鬓角胡须，去迎合侍奉现在的“后生”、“少年”。诗人们在此写下的乐工是在纪念一个时代的逝去。刘禹锡大和二年初返长安，何戡与旧宫中乐人穆氏的歌声勾起了他抚今追昔的感慨：“二十徐年别帝京，重闻天乐不胜情。旧人唯有何勘在，更与殷勤唱渭城。”[2]“曾随织女渡天河，记得云间第一歌。休唱贞元供奉曲，当时朝士已无多。”[3]

第四节 新声诗中的矛盾与寄托

文人对待新声的态度比较复杂，他们一面享受着新声给他们带来的耳目之乐，一面又骂新声不仁不义。

安史之乱使光辉的盛唐一去不复返，社会表面安定，实则动荡不安。有抱负的士人挺身而出，投入到王朝中兴的事业中来，儒学开始复兴。当时社会最大的问题是领土问题和思想问题。边疆危机与藩镇割据使中央集权受到严重打击。佛老藩滋、佛教与道教以紫夺朱，儒家思想受到了排挤，韩愈以《原道》为代表的政论文严华夷之防，明君臣之义，不遗余力地抨击社会弊端。这表现在音乐诗中就是华夷之辨与古今之争。华夷之辨关注的是国家命运，古今之争既有国家命运，也有个人命运，个人命运多一些，多寄托着个人沉浮。文人们排斥异域音乐甚至佛老的呼声是针对当时国君不务正业、边将不思进取的反拨，这类诗歌主要体现在新乐府作品中，如白居易和元稹的《骠国乐》、《法曲》、《五弦弹》等。古今之

[1]一别嘉荣三十载，忽闻旧曲尚依然。如今世俗轻前辈，好染髭须事少年。刘禹锡《米嘉荣》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4116 页。
[2]刘禹锡《与歌者何戡》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4118 页。
[3]刘禹锡《听旧宫中乐人穆氏唱歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4117 页。

争的提出则是华夷之辨的升华，他以儒家思想为武器，反对旁门左道，这些诗歌多以琴瑟不受待见来比喻新声乱古，这类作品主题单一，大多艺术价值不高，也有一些感情真挚的作品，如白居易的《寄唐生》等。有的文人只看得见自己的悲欢，孟郊褊燥，成天借古琴古瑟嚷嚷新乐排挤他，面对新声沦为旧曲，米嘉荣等曾经的巨星如今还要染黑花白的头发胡须去伺候新秀，刘禹锡也有感慨，但他能够欣然面对长江后浪推前浪，以过来人的包容心接受“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”，元稹白居易等人心怀家国，他们的诗歌不仅寄托了对君主励精图治的讽谏，也表达了仕途偃蹇的悲伤。

同样是有佛教气息的音乐，《霓裳》被吹捧，《骠国乐》被谩骂。文人们是听得懂音乐的好坏的，对舶来品并不一味否定，他们有着敏锐的眼光，觉得孺子可教的便改造改造，不可雕之朽木立马下台。盛唐大曲《伊州》、《凉州》便大受中晚唐文人喜爱，文人们能接受盛唐引进的舶来乐而不能接受本朝引进的舶来乐，这一方面有严夷夏之防的原因，另一方面，胡人杂耍确实不雅，初盛唐之交，张说不是还抵制过《苏幕遮》吗？

胡戎、蛮夷的乐舞迥异于华夏乐舞，他们有的会戏弄动物，有的会吹大海螺，有的裸露着身体，有的花纹满身。唐人并不排斥所有舶来乐舞艺术，像《伊州》、《凉州》、《霓裳羽衣曲》这种并不张牙舞爪的乐舞，他们欣然接受并且在日常生活中经常演奏，然而像《苏幕遮》、《骠国乐》这种不文雅的乐舞，文人们便少有支持了，越到中唐，他们骂的越难听，这与当时唐王朝的政治局面有很大的关系。同时，对舶来艺术不做全盘否定，也体现了文人审美水平的提高，他们能比较公正客观地对待艺术，享受艺术的同时摭罗相对糟粕的艺术作品，进行讽谏。

《苏幕遮》又叫泼寒胡戏、乞胡寒戏，是胡人裸身互相泼水的一种胡俗，苏幕遮是羊皮帽，防水。中宗常在隆冬时节让人表演苏幕遮，他坐在阁楼观战。张说作《苏幕遮》诗：

摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯胡。闻道皇恩遍宇宙，来将歌舞助欢娱。
绣装帕额宝花冠，夷歌骑舞借人看。自能激水成阴气，不虑今年寒不寒。
腊月凝阴积帝台，豪歌急鼓送寒来。油囊取得天河水，将添上寿万年杯。
寒气宜人最可怜，故将寒水散庭前。惟愿圣君无限寿，长取新年续旧年。

昭成皇后帝家亲，荣乐诸人不比伦。往日霜前花委地，今年雪后树逢春。

张说的这首《苏幕遮》主要为宣扬皇威，庆贺新年，祈祷君王万寿无疆而作，诗歌中有着宾服四夷的自豪感。然而大臣们还是不喜欢胡乐来华演奏，清源尉吕元泰上书批评说："比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰'苏莫遮'。旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也；锦绣夸竞，害女工也；督敛贫弱，伤政体也；胡服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。安可以礼义之朝，法胡虏之俗？"[1]甚至连为《苏幕遮》歌功颂德的张说也认为《苏幕遮》斯文扫地，"泼寒胡未闻典故，裸体跳足，盛德何观；挥水投泥，失容斯甚。法殊鲁礼，亵比齐优，恐非干羽柔远之义，樽俎折冲之礼"[2]。

与其说是抵制胡乐，不如说是抵制胡戏，也就是不文雅的蕃外杂耍。因为这些胡戏确实太不体面，衣服不好好穿，大喊大叫狂呼乱跳的，还容易闹人命。玄宗在开元元年十二月下诏禁断《乞胡寒戏》："腊月乞寒，外蕃所出，渐浸成俗，因循以久，自今以后无问蕃汉，即宜禁断"。可见，玄宗也很不看好衣不蔽体的不文明行为，遂提出禁止。开元天宝时期，朝廷接受了不少西域献乐，这些表演很正经，著名的有《伊州》、《凉州》、《婆罗门》等。

安史之乱后，反胡乐的呼声渐渐高涨：

尝闻古天子，朝会张新乐。金石无全声，宫商乱清浊。
东惊且悲叹，节变何烦数。始知中国人，耽此亡纯朴。
尔为外方客，何为独能觉。其音若或在，蹈海吾将学。[3]

彼鼠侵我厨，纵狸授粱肉。鼠虽为君却，狸食自须足。
冀雪大国耻，翻是大国辱。膻腥逼绮罗，砖瓦杂珠玉。
登楼非骋望，目笑是心哭。何意天乐中，至今奏胡曲。[4]

[1][宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷一百一十八·列传第四十三，北京：中华书局，1975 年，第 4277 页。
[2][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷九十七·列传第四十七·张说，北京：中华书局，1975 年，第 3052 页。
[3]元结《系乐府十二首·颂东夷》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1975 年，第 2696 页。
[4]戎昱《相和歌辞·苦哉行五首》其一，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1975 年，第 232 页。

若说《苏幕遮》是北周胡戏的一种保留，《胡旋舞》则是唐王朝开元年间新引进的康居国乐舞[1]。白居易和元稹的《胡旋女》诗中胡旋舞源于天宝末年的说法是不正确的，大概二人为了说歌舞误国的道理，便有意把时间推后了。

白居易《胡旋女》先赞扬了胡旋女的高水平表演，“心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞”，但水平再高也没用，“徒劳东来万里馀。中原自有胡旋者”。天宝年间，胡旋舞成了当时的流行舞，宫中人人学胡旋舞，杨玉环和安禄山跳得最好，“中有太真外禄山，二人最道能胡旋”，结果安禄山叛变，杨玉环身死，这胡旋舞便是乱世之音了。熟料“从兹地轴天维转，五十年来制不禁”，现在的人依旧跳胡旋舞，颇有后来杜牧“商女不知亡国恨，隔江犹唱《后庭花》”的意味。

元稹则比较不客气，直接称胡旋女为“妖胡”——“旋得明王不觉迷，妖胡奄到长生殿”。接下来元稹描写胡旋女的表演，铺陈特甚，不厌其详：

蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐龙星，虹晕轻巾掣流电。
潜鲸暗吸笡海波，回风乱舞当空霰。万过其谁辨终始，四座安能分背面。

这样的表演“惑乱君心君眼眩”，待到“玄宗始悟坤维转”，晚矣。

这是诗人们写逝去的天宝乱世之音——胡旋舞，由于它踩着盛世的尾巴，文人多少心存眷恋。若德宗朝有新的外夷献乐活动时，文人们都坐不住了，纷纷站起来叫骂。就像鲁迅先生说的：“一到衰弊陵夷之际，神经可就衰弱过敏了，每遇外国东西，便觉得仿佛彼来俘我一样，推拒，惶恐，退缩，逃避，抖成一团，又必想一篇道理来掩饰……”[2]

贞元中，南诏为了表示归附之心，准备给唐王朝献乐，他们并没有直接进入长安，而是先表演给西川节度使韦皋看一遍，韦皋看过之后觉得这群人穿着打扮怪异得很，就画了张图意思意思送进长安[3]，贞元十八年正月，骠国王又派他的

[1]开元初，贡锁子铠、水精杯、码碯瓶、驼鸟卵及越诺、侏儒、胡旋女子。[宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二百二十一下·列传第一百四十六下·西域，北京：中华书局，1975 年版，第 6244 页。
[2]鲁迅《鲁迅全集》(第一卷)，北京：人民文学出版社，2005 年版，第 209 页。
[3]贞元中，王雍羌闻南诏归唐，有内附心，异牟寻遣使杨加明诣劒南西川节度使韦皋请献夷中歌曲，且令骠国进乐人，于是皋作《南诏奉圣乐》，用正律黄钟之均，……雍羌亦遣弟悉利移城主舒难陀献其国乐，至成都，韦皋复谱次其声。以其舞容、乐器异常，乃图画以献。[宋]欧阳修，宋祁撰《新唐书》卷二百二十二下·列传第一百四十七下·南蛮，北京：中华书局，1975 年版，第 6308-6312 页。

弟弟来唐朝献乐[1]，奇乐共赏，胡直钧有幸看到这次骠国人的表演，写下一首《太常观阅骠国新乐》：

异音来骠国，初被奉常人。才可宫商辨，殊惊节奏新。
转规回绣面，曲折度文身。舒散随鸾吹，喧呼杂鸟春。
襟衽怀旧识，丝竹变恒陈。何事留中夏，长令表化淳。

这次前来的骠国人嘟囔着几啦哇啦的本土语言，演奏着与中原音乐不同的节拍，他们身上脸上都文了图案，他们的声音忽而像鸾展翅，忽而像莺啁啾，胡直钧不希望这样的音乐留在中原，他说，“何事留中夏，长令表化淳”。

元稹、白居易二人也做有《骠国乐》。白居易交代了《骠国乐》的来历：

骠国乐，骠国乐，出自大海西南角。雍羌之子舒难陀，来献南音奉正朔。

黈纩是君王用来塞耳朵用的小海绵，以示不妄听是非。白居易的“黈纩不塞为尔听”是强调德宗本应用黈纩塞住耳朵，可德宗偏偏拿掉黈纩专程为听《骠国乐》。《骠国乐》有多惹人好奇？

骠国人披散着头发，裸露着文身，吹着海螺，敲着铜鼓，戴着串珠的缨络与花鬘。骠国人献乐是为表忠心：“臣父愿为唐外臣。”“俯伏拜表贺至尊。”白居易借击壤老农之口，说出了自己的看法：“感人在近不在远，太平由实非由声。”“贞元之民若未安，骠乐虽闻君不欢。贞元之民苟无病，骠乐不来君亦圣。”白居易对《骠国乐》未置可否，但他认为圣明的君主不在于有多少小国献乐，而在于百姓是否过得健康快乐。

元稹却对《骠国乐》有很强烈的抵触情绪，他一上来就开始咒骂：

骠之乐器头象驼，音声不合十二和。

且看他笔下的《骠国乐》如何演奏：骠国人跳舞一点也不柔美，看起来僵硬

[1]贞元十八年（802 年）春正月，南诏使来朝，骠国王始遣其弟悉利移来朝。[宋]王溥撰《唐会要》卷一百 •骠国，北京：中华书局，1955 年版，第 1794 页。

滑稽，说的话也令人费解。弹唱呜呜咽咽，哭天抢地，走路踉踉跄跄像个醉汉。元稹认为，德宗采纳《骠国乐》是一种“柔远”的政治手段，“德宗深意在柔远，笙镛不御停娇娥”。怀柔自古有之，但难免造成“下烟上塞王道颇”的局面，元稹不禁反问：

是非倒置自古有，骠兮骠兮谁尔诃？

骠国乐是充满了佛教气息的音乐。《唐会要》说，“骠国在云南西，与天竺国相近，故乐曲多演释氏词云”，白居易《骠国乐》中提到的海螺[1]、铜鼓[2]、花鬘等都是佛教乐舞道具。中唐文人对夷狄的防范上升到了前所未有的高度，甚至连佛教也要被列入夷狄之列。李翱在《去佛斋论》中说：“遂使夷狄之术，行于中华，故吉凶之礼谬乱……以夷狄之风而变乎诸夏，祸之大者也”[3]。韩愈作了《原性》、《原道》、《与孟尚书书》、《论佛骨表》等文以及《谢自然》、《桃源图》、《华山女》、《谁氏子》、《记梦》等诗歌揭露佛教弊端。葛兆光先生说，“在唐代的前半期中，夷夏之防随着‘天下一家’的乐观主义情绪渐渐消退，这种批评并不多见，通常，士人对于佛教的愤怒总是集中在佛教与中央政权争夺经济利益方面，而这种批评对于信仰世界却没有任何意义，到了八世纪中叶以后，由于安史之乱的刺激，虽然实际上异族文化随着异族的进入，不可遏制地越来越盛，但是在士人的观念上，却‘夷夏之防，亦因而转严’，一些希望从根本上解决异族宗教对主流思想威胁的士人又重新祭起文化民族主义”[4]

文人们不仅反对胡夷献乐，还贬低来华已久的西域乐器，比如五弦琵琶。白居易为他的《五弦弹》自注说，“恶郑之夺雅也”。文人们对抗西域乐器的武器便是华夏传统乐器古琴。韩愈的《上巳日燕太学听弹琴诗序》就赞美了会弹上古雅乐《南风》的儒生，“歌风雅之古辞，斥夷狄之新声，褒衣危冠，与与如也。有一儒生，魁然其形，抱琴而来，历阶以升，坐于樽俎之南，鼓有虞氏之《南风》，

[1]贝，蠡也，容可数升，并吹之以节乐，亦出南蛮。[后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷二十九·志第九·音乐二，北京：中华书局，1975 年版，第 1079 页。
[2]天竺伎，有铜鼓、羯鼓、都曇鼓、毛员鼓、觱篥、横笛、凤首箜篌、琵琶五弦、贝，皆一；铜钹二，舞者二人。[宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》卷二十一·志第十一·礼乐十一，中华书局，1975 年版，第 470 页。
[3][清]董浩等编《全唐文》卷六百三十四，北京：中华书局，1983 年版，第 6434-6435 页。
[4]葛兆光《中国思想史》(第二卷)，上海：复旦大学出版社，2004 年版，第 111 页。

赓之以文王宣父之操，优游夷愉，广厚高明，追三代之遗音，想舞雩之咏叹”。如此一来，华夷之辨就变成了古今之争。

复古的呼声在任何一个历史时期都有，越到危机时刻呼声越高，但若复古只是摇旗呐喊，没有真刀真枪的对艺术作品提出一条切实可行的改革之路，复古运动必然经不起考验。韩愈古文运动的失败很大程度是因为它是一场目的并不纯正的文艺改革，它实际是一场政治改革，韩门后学才气卑弱，写不出韩愈那样滔滔江河一样的文字，只能循着狭窄崎岖的险怪道路走去，文章复古走向死胡同。文人们大声疾呼的音乐复古也是一样，他们对胡乐俗乐的批评并不是对它本身艺术演奏效果的批评，这是文人们指桑骂槐的常见打法，新声一奏起，恐怕他们要纷纷搁置咒骂的笔，笑眯眯看起表演了。有些新声的确是喜欢一种快餐文化，一种艺术价值确实不低的同时能满足人们猎奇心理的文化，这些作品未必真的经得起历史的考验，却是一代人的精神补充剂。

第四章 从《听颖师弹琴》说起

唐代音乐诗最明显的特色就是以悲为美。这并不是唐代独创，曹丕的《与朝歌令吴质书》中就有鲜明的表达：

高谈娱心，哀筝顺耳。清风夜起，悲笳微吟。

高兴的游宴中充满了“哀筝”、“悲笳”，“乐往哀来，怆然伤怀”。人类的悲美情怀是对生命中不可控苦难的敏锐捕捉，捕到以后精心打磨它，净化它，它便有了艺术美感。千古得志者少，亲友离别，蹀躞垂羽，韶华易逝，瞬息衰秋都能令人们产生悲伤的情绪。往深看，这与我国的文学传统有关，陆机《文赋》提出的“应和悲雅艳”，既是文学思想，也是音乐美学思想。其中，陆机将“悲”的特点总结为：

或奔放以谐和，务嘈囋而妖冶。徒悦目而偶俗，故声高而曲下。寤《防露》与《桑间》，又虽悲而不雅。

我们看，悲乐的特点是善变，一会儿奔放，一会儿谐和，不仅喧闹，而且妖冶。“徒悦目而偶俗，故声高而曲下”，这是魏晋音乐的样子，差不多也是唐代新声的样子，陆机肯定了它的艺术水平——赏心悦目，迎合大众口味，但它却声调高昂，曲格卑下。这里的悲并不全部是悲伤、悲痛，它指的应该是五色中的红紫，八音中的郑卫，说的是一种不用加以节制的泛滥的艺术表达。悲乐与传统儒家教化“乐而不淫，哀而不伤”相比，能更加准确地表达人类情致。这某种程度上与作诗差不多，有些猴儿急的诗人做诗又急又险，鲍照就有点，一点也不体面，嗷嗷疾呼，被当时的贵族看不上。当然太刻板味同嚼蜡也不好，一些给人以蔼如之感的，思想性高的，语言耐咀嚼的诗就像陈酿的酒，醇厚不刺激。

“悲”是我国文学与音乐学的一种美学传统，就算心情好的时候，“悲乐”仿佛成为一种文化符号，唐诗中“哀筝”“悲笳”处处见，“猿啼”“雁鸣”处处闻，更何况真悲的时候呢？除了单纯地写音乐的悲外，文人把音乐的悲与文学的

悲结合起来，他们喜欢的悲，既有新声的悲，也有古声的悲。新声的悲说的是时下新乐的侧艳之商风，而复古的悲则是对传统秦声、楚声中丈夫不遇，慷慨愁绝的呼应，楚声在汉代被视为新声，而在唐代，它多寄托了对屈大夫不幸遭遇的同情与自身飘零浮沉的慨叹。比如韩愈的《听颖师弹琴》，便因为其情感落差太大，情调过于悲怆而引发了千古公案。

第一节 《听颖师弹琴》公案发覆

清人方扶南认为《琵琶引》、《李凭箜篌引》和《听颖师弹琴》三诗“皆摹写声音至文。韩足以惊天，李足以泣鬼，白足以移人。”[1]宋时人们对颖师弹琴中的“琴”的理解出现了分歧。

一、缘起

《听颖师弹琴》描绘的是一部舞台剧：大幕拉开，舞台的黑暗处传来轻柔、甜蜜的声音，似乎是有两位小儿女在卿卿我我。音乐突然拔高，追光灯下出现一位目光坚定，慷慨走向战场的勇士。一会儿镜头转换，起风了，柳絮随风四处飘散乱飞，百鸟啁啾，琐细、杂乱而温暖。忽然间音色、音调全变了，飞出一只毛色绚丽的凤凰。它怀着对阔远蓝天的期望，艰难而坚定地一步步、一点点地努力向上攀爬，但却一点儿都上不去。突然，凤凰哀嚎一声翅膀撕裂，垂直落到地面一动不动，世界一片死寂。至此，韩愈“推手遽止之”，他无法承受这大起大落、大开大合、悲欣交集。颖师的琴音中饱含着无奈、不甘、愤怒和悲哀。

“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴战场。”此退之《听颖师弹琴》诗也。欧阳文忠公尝问仆：“琴诗何者最佳？”予以此诗答之，公言：“此诗固奇丽，然自是听琵琶诗，非琴诗。”余退而作《听杭僧惟贤琴》诗云：“大弦春暖和且平，小弦廉折亮以清。平生未识宫与角，但闻牛鸣盎中雉登木。门前剥啄谁扣门，山僧未闲君勿嗔。归家且觅千斛水，净洗从前筝笛耳。”诗成欲寄公，而公薨，至今以为恨。[2]

[1]陈伯海《唐诗汇评》，杭州：浙江教育出版社，1995 年版，第 322 页。
[2][宋]苏轼著，孔凡礼点校《苏轼文集》卷七十一《欧阳公论琴诗》，北京：中华书局，1986 年版，第 2243 页。

苏轼认为琴诗写得最好的是韩愈这一首，而欧阳修则指出这首诗所描写的音乐过于奇怪瑰丽，应该不是琴发出的。此事《渔隐丛话》卷 16《韩吏部上》也有记录：

苏轼东坡尝因章质夫家善琵琶者乞歌词，取退之《听贤师琴》稍加隐括，使就声律，为《水调歌头》以遣之。其序云："欧公谓'退之此诗最奇丽，然非听琴，乃听琵琶耳。'余深然之。[1]

二人的观点引发出了可称为"主琴派"和"非琴派"的争论。"非琴派"坚持韩愈所描写的不是古琴音乐。主要代表有张萱(约 1553-1636，一作 1557-1641)、张英（1637-1708）等。如下：

朝代	姓名	出处
明	张萱	《疑耀》卷七
清	弘历，允禄	《御选唐宋文醇》卷二十五
清	张英	《文端集》卷四十五

余有亡妾善琴亦善琵琶，尝细按之，乃知文忠之言非谬、而僧海非精于琴也。琴乃雅乐，音主和平，若如昌黎诗儿女相语，忽变而战士赴敌，又如柳絮轻浮，百鸟喧啾，上不分寸，失辄千丈，此等音调，乃躁急之甚，岂琴音所宜有乎？至于结句'泪滂满衣、冰炭置肠'，亦惟听琵琶者或然，琴音和平，即能感人，亦不宜令人之至于悲而伤也。故据此诗，昌黎固非知音者，即颖师亦非善琴矣。[2]

非琴派的观点认为古琴是中正平和的乐器，应疏导与缓和听众的情绪。韩愈此诗"躁急之甚"，因此，颖师所弹应当是琵琶。

"主琴派"代表及出处如下：

[1][宋]胡仔《苕溪渔隐丛话》，北京：人民文学出版社，1984 年版，第 105 页。
[2]张萱《疑耀》卷七，文渊阁四库全书。

朝代	姓名	出处
宋	义海	《西清诗话》
宋	许顗	《彦周诗话》
宋	吴曾	《能改斋漫录》卷五
宋	楼钥	《攻媿集》卷五
宋	王楙	《野客丛谈》
宋	俞德邻	《佩韦斋辑闻》卷二
明	朱承爵	《存余堂诗话》
清	蒋文勋	《二香琴谱》
清	何焯	《义门读书记》昌黎集第一卷评语
清	王文诰	《听贤师琴》后案
清	薛雪	《一瓢诗话》
清	杨时百	《琴学问答》

他们分别从音响、指法、非正声三个方面判断韩愈《听颖师弹琴》所写为古琴：

1、音响论。音响论以对全诗的审美感受、意境理解作为判断依据。支持该观点的有义海、王楙（1151-1214）、朱承爵（1480-1527）、朱彝尊（1629-1709）等。

三吴僧义海，朱文济孙，以琴世其业，声满天下。欧阳文忠公尝问东坡："琴诗孰优？"坡答以退之《听颖师琴》。公曰："此只是听琵琶耳"。或以问海，曰："欧阳公一代英伟，何斯人而斯误也。昵昵儿女语，恩怨相尔汝，言轻柔细屑，真情出见也。划然变轩昂，勇士赴敌场，精神余溢，竦观听也。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬，纵横变态，浩乎不失自然也。喧啾百鸟群，忽见孤凤凰，又见颖孤绝，不同流俗下俚声也。跻攀分寸不可上，失势一落千丈强，起伏抑扬，不主故常也。皆指下丝声妙处，惟琴为然。琵琶格上声，乌能而邪？退之深得其趣，

未易讥评也。”[1]

2、指法论。以古琴的演奏指法（如，吟、猱、绰、注、泛、历）为判断依据。持指法论者有晁补之（1053-1110）、洪庆善、许顗（1091-？）、王文诰（1764-？）、薛雪（1681-1770）、杨时百（1863-1932）等。

韩退之《听颖师弹琴》诗云：“浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬”，此泛声也，谓轻非丝，重非木也。“喧啾百鸟群，忽见孤凤凰”，泛声中寄指声也。“跻攀分寸不可上”，吟绎声也。“失势一落千丈强”，顺下声也。仆不晓琴，闻之善琴者云，此数声最难工。自文忠公与东坡论此诗作听琵琶诗之后，后生随例云云。柳下惠则可，我则不可。故特论之，少为退之雪冤。[2]

3、非正声论。“主琴派”的非正声论与“非琴派”的非正声论理论相同。他们虽然认为颖师所弹是古琴，但他们批评了颖师的琴声，认为韩愈“推手遽止之”是排斥新声的正义之举。持此论者主要有俞德邻（1232-1293）和蒋文勋（1804-1860）。

韩退之《听颖师琴》诗，极描摹写形容之妙，疑专于誉颖者。然篇末曰“推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎而诚能，无以冰炭置我肠”，其不足与颖多矣。《太学听琴序》则曰：“有一儒生，抱琴而来，历阶而生，坐于尊俎之傍，鼓有虞氏之《南风》，赓之以文王宣父之操，优游怡愉，广厚高明，追三代之遗音，想舞《雩》之咏叹。及暮而退，皆充然若有所得也。”何尝有“推手遽止之，湿衣泪滂滂”之意？合诗与序而观之，其去了较然。抑其知琴者，本以陶写性情，而冰炭我肠，使泪滂湿衣，殆非琴之正也。[3]

现当代学者也参与了对此事的讨论，如程千帆先生认为当形容琴声幽细的时候，用的是闭口韵（‘语’，‘汝’）；当琴声昂扬的时候，用的是开口的（‘昂’，

[1]蔡絛《西清诗话》，见张伯伟《稀见本宋人诗话四种·明钞本西清诗话》，江苏：江苏古籍出版社，2002年版，第192页。
[2]许顗《彦周诗话》，何文焕辑，《历代诗话》，北京：中华书局，1981年版，第392页。
[3][宋]俞德邻《佩韦斋辑闻》卷二，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987年版。

‘场’，‘扬’，‘凰’）。又如现代古琴家查阜西对该公案的判断：

其一，颖师僧也（颖师之为僧有李长吉同题诗中“竺僧前来吾门，梵宫真相眉稜尊”之句作证）。未闻有僧以擅弹琵琶者，而擅琴者则比比皆是，欧阳修未见及此；

其二，从韩诗可以显然看出首二句为一式，第三、四句亦其一式，第五句复首二句式，第六句复第三、四句式；第七句为首二句之变奏，第八句为三四式之强烈发展，皆琴之章法也。又自第九句以下，韩感染至激动，言明不令终曲（“嗟乎有两耳，未省听丝篁；自闻颖师弹，起坐在一旁；推手遽止之，颖乎颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠”），琵琶无此结构；

其三，原题《听颖师弹琴》，欧阳修安得妄改？[1]

综上可知，无论“主琴派”还是“非琴派”，其辩护依据无非以下几点：

1、“正声论”。2、乐理还原。

“正声论”方面，“非琴派”以韩愈所状过于激烈为据，判定其中乐器必不是古琴，而“主琴派”俞德邻、蒋文勋则因韩愈最后“推手遽止之”认为韩愈在斥新声，维护正声。以乐理（指法、音色等）还原的方式判断韩诗，也未免过于单薄、武断，清人何焯曾对“音响论”、“指法论”等说法提出质疑：“按义海之云，固为肤受；洪氏所载，则此数声者，凡琴工皆能，昌黎何至闻所不闻哉？‘失势一落千丈强’，与历声尤不肖，真妄论也”[2]。何绰的观点给了我们很大启发，意境感知过于单薄，指法还原琴工皆能（甚至还原得非常不贴切）。唯余下“正声论”，那么古琴所奏就一定是不温不火的音乐吗？稍览《全唐诗》，我们就可以看见古琴亦有悲苦、勃发等不平之声，如：

饱霜孤竹声偏切，带火焦桐韵本悲。今日知音一留听，是君心事不平时。[3]

一弹猛雨随手来，再弹白雪连天起。凄凄清清松上风，咽咽幽幽龙头水。

[1]蔡仲德《中国音乐美学史资料注释》，北京：人民音乐出版社，1990 年版，第 703 页。
[2]何焯《义门读书记》卷三十，清乾隆三十四年刻本。
[3]刘禹锡《答杨八敬之绝句》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4125 页。

吟蜂绕树去不来，别鹤引雏飞又止。锦麟不动惟侧头，白马仰听空竖耳。[1]

对此，我们要再一次从乐理出发，以器乐演奏模拟还原韩诗音效，看看古琴是否真的能演奏韩诗所状，其他乐器是否也能，然后，结合韩愈十首《琴操》，看看古琴是否必发“正声”来拨云破雾，解决这个问题。

二、乐理辨析

古琴、琵琶等随着历史的发展，其形制、品数等均有发展变化，演奏技巧也随之日益成熟。随着宋代古琴流派的产生，同一首琴曲的演奏风格也发生了不同的变化。唐时虽无正式流派，而风格已经有所显露，如赵耶利所说，“吴声清婉，若长江广流，绵绵徐逝，有国士之风；蜀声躁急，若击浪奔雷，亦一时也”。[2]颖师是四川人，其大起大落的演奏风格也应与此有关。客观来讲，历代的古琴、琵琶等乐器的音色特点、演奏艺术等并不完全吻合于唐代古琴、琵琶等乐器的演奏效果。由此可知，以指法、音色等辨别《听颖师弹琴》所指乐器，已存在不科学之处。

下面我们从乐理入手，分别用古琴和琵琶的演奏技巧来模拟、还原韩愈《听颖师弹琴》一诗中所描绘的视听感受。

昵昵儿女语，恩怨相尔汝

颖师弹琴，是一曲泛音起者，昌黎摹写入神。（薛雪《一瓢诗话》）

“昵昵儿女语，恩怨相尔汝”，琴之泛音也。（杨时百《琴学问答》）

泛音（泛声），古琴和琵琶均有。右手弹弦，左手同步轻轻点一下琴弦的具体部位（古琴点在徽位对应处，琵琶点在品位对应处），然后迅速抬手，这个指法需要双手同时进行，速度快，如蜻蜓点水一般，其声音透彻空灵。

古琴习惯以“泛音”起势，让听众先静下来，营造出表演即将开始的氛围。

[1]韦庄《赠峨嵋山弹琴李处士》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 8053 页。
[2]《册府元龟》卷一百五十七·总录部·知音第二。

泛音相当于一个引子，先把听众带入情境，然后再辅以按音、散音，通过变换指法、调整节奏，或混响或单鸣，将整个曲子带入高潮，高潮之后，一般再以泛音收尾，帮助人们把魂飞魄散的心灵平静下来；而琵琶的演奏未见以泛音起势，直接入境居多，比如《琵琶引》上来就是“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”。从这种表现力来看，古琴更符合韩诗中乐器所指。

划然变轩昂，勇士赴敌场

“划然变轩昂，勇士赴敌场”，大弦散音也。（杨时百《琴学问答》）

散音。古琴和琵琶咸有之。古琴叫散音，琵琶为弹空弦。即左手不参与演奏，右手弹拨琴弦发声。其音效疏松、洪亮，且回响有力，演奏勇士出场最为合适。营造此种音效古琴、琵琶均宜。琵琶中亦有绞弦，左手中指将靠近左手的弦向右推进，推至临侧一条或几条弦身下，中指先不松手，左手食指将中指上的弦向左手方向拉出，并用食指将绞起来的两条弦按牢，此时将左手中指抽出，绞弦动作完成。同时用右手摇动拨片，或以轮、滚等指法演奏，即得“铁剂突出刀枪鸣”般的绞弦声，用以演奏“划然变轩昂”正宜。

浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。

此泛声也，谓轻非丝，重非木也。（许顗《彦周诗话》）

“浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬”，为泛声，轻非丝、重非木也。（吴曾《能改斋漫录》卷五）

“浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬”，一弦徽外实音也（杨时百《琴学问答》）

上文提到泛声（泛音），是一种轻盈、通透的音效。许顗、吴曾用古琴的泛音来比喻翻飞的柳絮非常贴切。琵琶由于品位的限制，其泛音只能在个别品位弹

出声音，不能如古琴一般，古琴的 91 个徽位的声音均能弹响，在此方面，琵琶的表现力受限，在呈现漫天柳絮的画面上琵琶确实逊于古琴。

实音（按音）。古琴和琵琶咸有之。右手弹弦，左手按于具体徽位处，弹拨发声。琵琶亦同，右手弹弦，左手按于某品位处，弹拨发声。一弦，是古琴声音最低沉的弦，古琴有 13 徽，7 徽在最中央，徽位由中央向左右两边辐射，离 7 徽越远，其演奏声音愈尖锐。一弦徽外实音，是在最低沉的琴弦中最锐利的声音。这种声音有重力感，杨时百以此形容柳絮翻飞，不甚贴切。

喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。

泛声中寄指声也。（许顗《彦周诗话》）

为泛声中寄指声也。（吴曾《能改斋漫录》卷五）

小弦上准实音也（杨时百《琴学问答》）

寄指。古琴中左手的姿势。即在将要演奏或小节演奏完毕之后打算切换另一小节的空余时间，为了演奏美观，左手不可随意放置。该姿势要求左手中指点于 10 徽位和 11 徽位之间，其余四指适当翘成兰花指，稍调整为似禽将起飞之态。该动作是准备动作、休息动作，便随着警觉。许顗、吴曾以此手势形容百鸟啁啾之后的凤凰乍现，其妙处非琵琶所能表演。

杨时百谓“小弦上准实音”，即高音弦具体徽位对应的音。实音要求弹准，弹稳，由于古琴音色较琵琶苍厚，即使于高音区演奏依旧不如琵琶音色清脆。琵琶弦距窄，品间距小，其按音可以轻松营造出大珠小珠落玉盘般百鸟争鸣的声音。琴泛声空灵，形容鸟鸣亦可，却不及琵琶形象，从这一特点看来，琵琶在演奏“喧啾百鸟群，忽见孤凤凰”时，略胜一筹。

跻攀分寸不可上

吟绎声也。（许顗《彦周诗话》）

谓左手搏拊也，其指约在五六徽位，搏扮人急，若不可上下者然。（王文诰《听贤师琴》后案）

吟、绎（猱）。古琴、琵琶皆有。古琴叫“吟”、“绎（猱）”、琵琶或叫“揉”，各派叫法不一。在古琴演奏中，左手按于具体徽位，右手弹弦得声，为营造出反复荡漾，哀转久绝的音效，必须延长前者所弹之声，因此，须在右手弹弦得声之后，左手在所按徽位反复移动三四分，移动幅度小，力量微弱，若秋蝉扇动翅膀，称之为“吟”，移动五六分，幅度大，用力大，如猿猱反复抢食不得，曰“猱”。琵琶此声，亦须右手弹弦，左右反复推揉荡漾琴弦，使声音延续，飘荡。“跻攀分寸不可上”，其声铿锵、苍劲、绝望，而琵琶“揉”声婉转、妩媚，古琴吟、猱“吟”、“绎（猱）”最为合适。

失势一落千丈强

顺下声也。（许顗《彦周诗话》）

为历声也。（吴曾《能改斋漫录》卷五）

忽又直注十徽之下。此声由急响而注于徽末，故云‘失势一落千丈’，既落不可使已，即又过弦而振起，故又云‘强’也。（王文诰《听贤师琴》后案）

除却吟猱绰注，更无可以形容。（薛雪《一瓢诗话》）

曲中精紧，达于极点时，以拨刺收音，唐人谓之‘拍煞’也。（杨时百《琴学问答》）

历。古琴指法。要求右手食指向外挑两到三根弦。这样顺次挑下去，由高音弦挑向低音弦，左手按或不按弦，凤凰坠地的样子描摹过于牵强，极其不像。故何焯说，“失势一落千丈强’，与历声尤不肖，真妄论也”。因历声发音时长较短，故其音效不及下文“绰”、“注”。

绰、注。古琴指法。注（绰与注相反），左手在应取徽位大约 5 厘米处，右手弹弦得声，左手向右移动至应取徽位处。该音较长，是由右手弹拨成点状音，左右以延长成线状音。以此线状音摹凤凰坠地，较为精准形象。琵琶亦可营造此种音效，该音由数个点状音组成，亦即琵琶中“拖类”（各派叫法不一，亦有“绰”、“注”、“进”、“退”等称），左手按住一个品位瞬间滑到另一个品位，中间沿着琴弦滑下来，按过若干个品，同时右手弹音，音调由低沉骤升至尖锐或相反，若期间不停摇动拨片或辅以轮指，其飞流直下三千尺的气势，凤凰坠地的场面传达得更加生动。

拨刺。古琴指法。右手食指、中指、无名指并拢，于两根弦上向内（自己身体的方向）扫弦，再向相反方向扫出。该声音洪亮、有气势，古琴曲《平沙落雁》即有此指法以摹群雁振翅。琵琶亦有扫弦可达此效果，即以拨子或四指扫四根弦得声。古琴曲多不以拨刺收尾，多以其为高潮表达愤懑、激昂的情绪，琵琶以扫弦收尾居多，如白居易有“曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛”。

在表演“昵昵儿女语”、“勇士赴敌场”、“飘絮无根蒂”、“喧啾百鸟群”、“忽见孤凤凰”、“跻攀不可上”、“失落千丈强”等场面上，古琴与琵琶各有千秋，无分输赢。可见，被历代儒家鼓吹的中正、平和、淡雅的不通人情的道器——古琴，它也能与其他乐器平起平坐演奏出大起大落、大开大合的场面，演奏出打动人心的艺术作品。古琴和琵琶一样，可以令江州司马“青衫湿”，也可以让韩愈“湿衣泪滂滂”。故而可知，演奏技巧的推演仅可作为参考，而不可作为断定《听颖师弹琴》所指乐器的绝对依据。

三、与《琴操》对读

“中声以降，五降之后不容弹矣。于是有烦手淫声，堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。物亦如之。至于烦，乃舍也已，无以生疾。君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也”。[1]儒家论乐历来以中正平和为美，主张乐而不淫，哀而不伤，追求平和简单，强调节制，反对思虑过度，不提倡追求感官刺激。琴的功能主要也体现于此，“琴之言禁也，君子守以自禁。”[2]“今夫琴者，君子常御之乐。盖所

[1]杨伯峻《春秋左传注》第四册，北京：中华书局，2006 年版，第 1221 页。
[2][汉]桓谭《新论·琴道》，上海：上海人民出版社，1977 年版，第 63 页。

以乐心而适情，非为忧愤而作也。”[1]这便是本文第一节“主琴派”与“非琴派”中指出颖师所弹“非正声”的关键所在，历代文人多奉之为要义，欧阳修亦然。他的作品中涉及到琴的大都不出此意：

欲平其心以养其疾，于琴亦将有得焉。[2]

又云理身如理琴，正声不可干以邪。[3]

子有三尺徽黄金，写我幽思穷崎嶔。自言爱此万仞水，谓是太古之遗音。泉淙石乱到不平，指下呜咽悲人心。[4]

可见，欧阳修虽以古琴之平和为正宗，而他在对琴乐进行描摹时并不能避免心中不平之气与古琴冲淡平和的矛盾。其《赠无为军李道士二首》中“李师一弹凤凰声，空山百鸟停呕哑”与韩愈《听颖师弹琴》中“喧啾百鸟群，忽见孤凤凰”如出一辙。其《赠沈博士歌》中“泉淙石乱到不平，指下呜咽悲人心”与韩愈《送孟东野序》中“大凡物不得其平则鸣。草木之无声，风挠之鸣。水之无声，风荡之鸣”亦同。这就涉及到人与音乐的互动问题，即音乐可以引发人类情绪，人类情绪也可以借助音乐宣泄。如韩愈在贞元十七年(801 年)写给孟郊的《送孟东野序》中写道：

大凡物不得其平则鸣。草木之无声，风挠之鸣。水之无声，风荡之鸣。其跃也，或激之；其趋也，或梗之；其沸也，或炙之，金石之无声，或击之鸣。人之于言也亦然。有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀。凡出乎口而为声者，其皆有弗平者乎！

乐也者，郁于中而泄于外者也，择其善鸣者而假之鸣。金、石、丝、竹、匏、

[1]［宋］陈旸《乐书》卷一百二十·乐图论·雅部·八音·琴操，文渊阁四库全书。
[2]欧阳修《送杨寘序》，［宋］欧阳修著，洪本健校笺《欧阳修诗文集校笺》，上海：上海古籍出版社，2009 年版，第 1073 页。
[3]欧阳修《赠无为军李道士二首》其二，［宋］欧阳修著，洪本健校笺《欧阳修诗文集校笺》，上海：上海古籍出版社，2009 年版，第 97 页。
[4]欧阳修《赠沈博士歌》，［宋］欧阳修著，洪本健校笺《欧阳修诗文集校笺》，上海：上海古籍出版社，2009 年版，第 181 页。

土、革、木八者，物之善鸣者也。维天之于时也亦然，择其善鸣者而假之鸣。是故，以鸟鸣春，以雷鸣夏，以虫鸣秋，以风鸣冬。四时之相推夺，其必有不得其平者乎！其于人也亦然。人声之精者为言，文辞之于言，又其精也，尤择其善鸣者而假之鸣。[1]

学界多判定“不平”不单指愤懑，而应包含“乐”与“哀”两种情绪。我们以为“不平则鸣”固包含人类多种情绪，但不同情绪对人类艺术创作的驱动力亦有主次之分，其“鸣”也分深浅。“乐鸣”是浅层的，“哀鸣”才是深层的。韩愈“不平则鸣”的内涵，明显更倾向于后者，他在《荆潭唱和诗序》中有言：“和平之音淡薄，而愁思之声要妙；欢愉之辞难工，而穷苦之言易好也，是故文章之作，恒发于羁旅草野。至若王公贵人，气满志得，非性能而好之，则不暇以为”。[2]可见，那些使人欢乐的作品想要创作好很难，人类志得意满时的视野往往受限，体察困苦的神经也会随之钝化，其作品亦乏善可陈，而经历着坎壈的人会以伟大的良知、纯洁的心灵去感受困厄，再以“哀矜而勿喜”的沉着、厚道的睿智、炙热的渴望去改造命运。

琴曲自古有五曲、九引、十二操之说。“君子因雅琴之适，故从容以致思焉。其道闭塞悲愁而作者名其曲曰操，言遇灾害不失其操也。”[3]“古者圣贤，玩琴以养心。夫遭遇异时，穷则独善其身而不失其操，故谓之‘操’。”[4]“其遇闭塞，忧愁而作者，命其曲曰操，操者，言遇灾遭害，困厄穷迫，虽怨恨失意，犹守礼义，不惧不慑，乐道而不失其操者也”[5]。《琴论》则曰：“和乐而作，命之曰畅，言达则兼济天下而美畅其道也。忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也”[6]。

韩愈琴诗还有《琴操》。诗家对其评价较高：“韩退之《琴操》极高古，正是本色。”[7]“《琴操》非古诗，非骚词，惟韩退之为得体。”[8]韩愈的《琴操》如

[1]韩愈《送孟东野序》，屈守元、常思春《韩愈全集校注》三，成都：四川大学出版社，1996 年，第 1464 页。
[2]韩愈《荆潭唱和诗序》，马其昶校注、马茂元整理《韩昌黎文集校注》卷四，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 262-263 页。
[3]李贤注引，范晔《后汉书·曹褒传》，北京：中华书局，1965 年版，第 1204 页。
[4][汉]桓谭《新论·琴道》，上海：上海人民出版社，1977 年版，第 63 页。
[5][汉]应劭《风俗通义》，北京：中华书局，1985 年版，第 163 页。
[6][宋]郭茂倩《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年版，第 822 页。
[7][宋]严羽《沧浪诗话》，[清]何文焕辑《历代诗话》，北京：中华书局，1981 年版，第 698 页。
[8][宋]强幼安《唐子西文录》，[清]何文焕辑《历代诗话》，北京：中华书局，1981 年版，第 444 页。

一首首直指苍天的“天问”，充满了司马迁、屈原式的呐喊，也正因此招来了章士钊的讥诮：“夫题如《琴操》，辞出名手，非摹古诗，即肖骚辞，非诗非骚，抑又何物？试为譬之，直兽类中之四不像耳”[1]。清人方世举说，“其言皆有所感发，如‘臣罪当诛’二语，与《潮州谢上表》所云‘正名定罪，万死犹轻’之意正同。盖入潮以后，忧深思远，借古圣贤以自写性情也”。十首《琴操》勉励中有抗争，充溢着韩愈信而见疑、忠而被谤的悲愤，回归朝廷的渴望，对国家强盛、帝王耳聪目明的愿望，天荒地老无人识、知音难求的哀恸以及恶劣生存环境的难耐难消。

若以《听颖师弹琴》与《琴操》相互比证，便可互相映发：

“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场”，从窃窃私语儿女情长的两个人到勇士一个人只身赴战场，能看出曹子建“捐躯赴国难，视死忽如归”的气概，也能看到鲁迅“两间余一卒，荷戟独彷徨”的悲哀，怀揣抱负，知音难觅，有心杀敌，无路请缨。一如《猗兰操》：

兰之猗猗，扬扬其香。不采而佩，于兰何伤？今天之旋，其曷为然？我行四方，以日以年。雪霜贸贸，荞麦之茂。子如不伤，我不尔觏。荞麦之茂，荞麦之有。君子之伤，君子之守。

据《猗兰操》本事记载：“孔子历聘诸侯，诸自卫反鲁，隐谷之中，见香兰独茂，喟然而叹曰：‘兰当为王者香，与众草为伍’。乃止车，缓琴鼓之，自伤不逢时，托辞于香兰云。”[2]以“猗猗”、“扬扬”、“贸贸”描摹兰美好，如此美好之兰，“不采而佩，于兰何伤”，韩愈此处借幽兰之生于众草中被埋没感慨自己的生不逢时，怀才不遇。

“浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬”。以“无根蒂”的柳絮比喻他身世的飘零与无奈。一如《琴操》中的《履霜操》：

父兮儿寒，母兮儿饥。儿罪当笞，逐儿何为？儿在中野，以宿以处。四无人声，谁与儿语？儿寒何衣？儿饥何食？儿行于野，履霜以足。母生众儿，有母怜

[1]钱仲联《韩昌黎诗系年集释》第十一卷，北京：中华书局，1984 年版，第 1173 页。
[2][宋]郭茂倩《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年，第 839 页。

之。独无母怜，儿宁不悲？

韩愈在《履霜操》前写道："尹吉甫子伯奇无罪，为后母潜而见逐，自伤作"。《履霜操》本事为伯奇遭谗而见逐，在风霜中饱受摧残。韩愈因反对宪宗迎佛骨而被贬潮州，遭谗未必，但他也着实经历了一番磨难，"在广府极东……过海口，下恶水；涛泷壮猛，难计程期，咫风鳄鱼，患祸不测；州南近界，涨海连天；毒雾瘴氛，日夕发作"[1]，而面对恶劣的环境，韩愈哭爹喊娘常有之："伏惟皇帝陛下，天地父母，哀而怜之。"[2]"母生众儿，有母怜之。独无母怜，儿宁不悲。"韩愈三岁儿孤，飘零之感与他如影随形。

"喧啾百鸟群，忽见孤凤凰"，暴动的百鸟叽叽喳喳围绕着一只孤单的凤凰，乌合之众使凤凰难以脱身，韩愈《将归操》中也可以看见相似场面：

狄之水兮，其色幽幽。我将济兮，不得其由。涉其浅兮，石啮我足。乘其深兮，龙入我舟。我济而悔兮，将安归尤？归兮归兮！无与石斗兮，无应龙求。

又如《龟山操》：

龟之氛兮，不能云雨。龟之兮，不中梁柱。龟之大兮，只以奄鲁。知将隳兮，哀莫余伍。周公有鬼兮，嗟归余辅。

蔡邕《琴操》载龟山本事曰：周敬王二十二年（公元前 496 年），孔子任鲁国大司寇"摄行相事"，"齐人馈女乐，季桓子受之，鲁君闭门不听朝。当此之时季氏专政，上横天子，下畔大夫，贤圣斥逐，谗邪满朝。孔子欲谏不得，退而望鲁，鲁有龟山蔽之。辟季氏于龟山，托势位于斧柯；季氏专政，犹龟山蔽鲁也。伤政道之凌迟，闵百姓不得其所，欲株季氏，而力不能。于是援琴而歌云：'予欲望鲁兮，龟山蔽之。手无斧柯，奈龟山何？'"[3]韩愈借此，以喻魑魅缠身，

[1]韩愈《潮州刺史谢上表》，马其昶校注、马茂元整理《韩昌黎文集校注》卷八，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 618 页。
[2]韩愈《潮州刺史谢上表》，马其昶校注、马茂元整理《韩昌黎文集校注》卷八，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 620 页。
[3]陈文新译注《雅趣四书》，武汉：武汉大学出版社，2004 年版，第 30 页。

进退失据的悲愤与无可奈何。

“涉其浅兮，石啮我足。乘其深兮，龙入我舟”的挣扎一如“跻攀分寸不可上”，无奈之中有勉励、有抗争，“失势一落千丈强”仿佛奋力爬到了山顶，又失足跌落下来，这里有他伟大的“欲为圣明除弊事，肯将衰朽惜残年”的壮夫之心与九死未悔之志，也有他于恶劣环境中难以施展抱负与才华，被穷山恶水、魑魅魍魉折磨得坠地形残、识者其谁的惨烈以及准备“好收吾骨瘴江边”的凄怆。韩愈有《残形操》：

有兽维狸兮，我梦得之。其身孔明兮，而头不知。吉凶何为兮，觉坐而思巫咸上天兮，识者其谁。

清人陈沆《诗比兴笺》评《残形操》：“贾谪长沙，问吉凶于鵩鸟；屈放江南，托古筮于巫咸。此诗合而用之，明示放臣之感，故以为终篇。”[1]

《听颖师弹琴》以理想起势，恶劣环境中的奋力抗争是高潮，形残为终结。这是热忱的生命赞歌，也是悲凉的梦想挽歌。韩愈（时年 49 岁）该诗作于《琴操》十首之前的元和十一年丙申(816)五月癸未(十八日)，降为太子右庶子时。此时的韩愈虽被贬官，但其心态较作《琴操》十首时要平静许多。《听颖师弹琴》描写的琴乐演奏是在接受琴乐刺激后引发的心灵反映，而《琴操》则是为琴曲填词，是韩愈在遭受苦难后的自勉抗争之作。如果《听颖师弹琴》是“不平则鸣”的引子，《琴操》十首则是“不平则鸣”的深化、升华，两部作品中无路请缨、流离失所、疲惫不堪的情绪是互补、辉映的。

第二节 “哀怨起骚人”

李昌符有诗《送琴客》：

楚客抱离思，蜀琴留恨声。坐来新月上，听久觉秋生。
夜静骚人语，天高别鹤鸣。因君兴一叹，竟夕意难平。

[1]陈沆《诗比兴笺》，上海：上海古籍出版社，1981 年版，第 196 页。

“骚人语”、“别鹤鸣”，皆为哀怨不平之声。不平乃是人欲情感之真，体现在音乐上多以悲哀为主。唐人音乐诗多悲美。悲美即以悲为美，它是一种对人生的伤感。人生之初，对世界的期待是积极美好的，随着人们的理想与他们对世界的期待无法吻合，人们遭受了生活的磨难，岁月的流逝，珍贵事物的失去，用心灵去感受它，以文艺形式记叙它，表达它，悲美便产生了。

这种悲美在东汉末期便很明显地可以被感知到，当文人们为了理想而奔走，形体疲劳损伤，远离爱人至亲，他们开始反思束缚形骸的功名的意义，从而产生了及时行乐甚至祈求长生的想法，这种对理想的失望，对生命短促的恐惧以及命运无常的怅惘，是悲美产生的根本原因。

钱钟书先生说：“奏乐以生悲为善音，听乐以能悲为知音，汉魏六朝，风尚如斯。”[1]汉魏时期，音乐以悲为美的现象尤为普遍，文学作品中也涌现出大量以悲为善的论调：

唐虞时，夔为大夫，性知音乐，调声悲善。[2]

悲弦激新声，长笛吐清气。弦歌感人肠，四坐皆欢悦。[3]

搴帷更摄带，抚弦调鸣筝。慷慨有余音，要妙清且悲。[4]

不无危苦之辞，惟以悲哀为主。[5]

然八音之器，歌舞之象，历世才士，并为之赋颂。其体制风流，莫不相袭。称其才干，则以危苦为上；赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为贵。[6]

[1]钱钟书《管锥编》第三册，北京：三联书店，2007 年版，第 1506 页。
[2]王充《论衡》第四卷·书虚篇第十六，[汉]王充著，张宗祥校注，郑绍昌标点《论衡校注》，上海：上海古籍出版社，2010 年版。
[3]曹操《善哉行·朝日乐相乐》，[汉]曹操《曹操集》，北京：中华书局，1974 年版，第 17 页。
[4]曹植《弃妇篇》，[三国魏]曹植著，赵幼文校注《曹植集校注》，北京：人民文学出版社，1984 年版，第 33 页。
[5]庾信《哀江南赋》序，[北周]庾信撰，[清]倪璠注，许逸民校点《庾子山集注》，北京：中华书局，1980 年版，第 94 页。
[6]嵇康《琴赋》序，戴明扬《嵇康集校注》，北京：人民文学出版社，1962 年版，第 84 页。

钱钟书先生对此进行了总结说："古代欣赏音乐，也'以悲哀为主'。""吾国古人言音乐以悲哀为主……使人危涕坠心，匪止好者悦耳也故知陨涕为贵，不独聆音。"

匈牙利著名汉学家弗伦茨•托凯曾说过："悲歌不仅是中国诗歌的一种倾向，而且它是一种恒定不变的倾向，它的影响深远，在中世纪，尤其是唐代的诗歌里还占优势……而这些诗歌看起来都是具有悲歌的笔调：它们是对死亡、厄运、离别等等的怨诉。"[1]

唐太宗李世民否定了"亡国之音"的存在，认为"乐在人和，不由音调"，这也在一定程度上为悲乐的泛滥推波助澜。唐人诗歌中常见悲声，"玉箫金瑟发商声，桑叶枯干海水清。"[2]"楚客欲闻瑶瑟怨，潇湘深夜月明时。"[3]这些声音或承载着游子对故土的思念，或寄托着骚客对屈子的缅怀，或蕴含着士大夫们对命运行藏的思考。商声，秦声，楚声仿佛成了一种悲情符号，融进唐人音乐诗，成了他们诗歌中的主旋律。

一、商声

五音中，先秦雅乐独不见商。[4]商声历来有不同说法，有人认为大肆宣泄的淫声是商声，有人认为杀伐气重的是商声，还有人认为完善了七声音阶的悦耳动听的音乐是商声。曹魏统治者便喜欢商声，"又今之清商，实由铜雀，魏之三祖武、文、明三帝，风流可怀，京、洛相高，江左弥重。"[5]

唐人诗歌中多见"商声"：

[1][匈]弗伦茨·托凯著，吴岳添《屈原诗派及其对中图话歌的影响》，见尹锡康，周发祥主编《楚辞资料海外编》，湖北人民出版社，1986 年版，第 319 页。

[2]曹唐《小游仙诗九十八首》,[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》,北京：中华书局,1960 年版,第 7346-7352 页。

[3]刘禹锡《清湘词二首》,[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4009 页。

[4]凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽，雷鼓雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，云门之舞，冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，咸池之舞，夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，九磬之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。《周礼·春官·大司乐》，[清]孙诒让《周礼正义》，北京：中华书局出版社，1987 年版。

[5]沈约《宋书》卷十九·志第九·乐一

今夕襄阳山太守，座中流泪听商声。[1]

留滞悲昔老，恩光荣彻侯。相思望棠树，一寄商声讴。[2]

摇落从此始，别离含远情。闻君当是夕，倚瑟吟商声。[3]

唐人也爱清商，梨园常奏清商乐：

独醉还须得歌舞，自娱何必要亲宾。当时一部清商乐，亦不长将乐外人。[4]

清商适向梨园降，妙妓新行峡雨回。[5]

家乐也用清商：

一管妙清商，纤红玉指长。[6]

甚至在万国戎马的尘嚣里，悠悠传来的还是清商：

清商欲尽奏，奏苦血沾衣。他日伤心极，征人白骨归。[7]

在唐代，商声已经从风流倜傥的音乐，变成了使人伤心的音乐。诗歌中，一出现“商”字，我们下意识就能感受到“悲伤”。清商比商更多了贵族气质，一般在皇宫或朱门演奏，杜甫说“清商欲尽奏，奏苦血沾衣”，大有“朱门酒肉臭，

[1]严维《相里使君宅听澄上人吹小管》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2920 页。
[2]刘禹锡《寄陕州姚中丞（时分司东都）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3972 页。
[3]刘禹锡《酬乐天七月一日夜即事见寄》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3985 页。
[4]白居易《宅西有流水，墙下构小楼，临玩之时，颇有幽趣，因命歌酒聊以自娱，独醉独吟，偶题五绝句》其五，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5179 页。
[5]韩偓《锡宴日作》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7788 页。
[6]张祜《观宋州于使君家乐·觱篥》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5812 页。
[7]杜甫《秋笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2423 页。

路有冻死骨”的意味。

二、秦声

秦声音量大、慷慨、悲凉、雄远。《春秋左传正义·襄公二十九年》称秦声“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也”。《史记·李斯列传》记叙的更精彩，“夫击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌乎呜呜快耳目者，真秦之声也”。演奏秦声乐器有瓮、缶、筝、瑟、笛，也可歌唱。秦声除秦地本土特色外，还融入了西域特色。嵇康在《声无哀乐论》中称“奏秦声则叹羡而慷慨”。

唐代音乐诗中也常见秦声。“秦州歌儿歌调苦，偏能立唱濮阳女。座中醉客不得意，闻之一声泪如雨。”[1]“秦僧吹竹闭秋城，早在梨园称主情。今夕襄阳山太守，座中流泪听商声。”[2]“秦声一曲此时闻，岭泉呜咽南云断。”[3]“伶儿竹声愁绕空，秦女泪湿燕支红。”[4]“秦女树前花正发，北风吹落满城秋。”[5]

唐人对秦声的热爱首先体现在他们对秦地出产的乐器——秦筝的热爱，“楚匠饶巧思，秦筝多好音。”[6]当时的筝与牡丹一样受欢迎，白居易有“奔车看牡丹，走马听秦筝”为证。唐代的筝诗，多为哀怨、悲伤、凄苦之作：“莫听西秦奏，筝筝有剩哀。”[7]“汝不闻秦筝声最苦，五色缠弦十三柱。怨调慢声如欲语，一曲未终日移午。”[8]“抽弦促柱听秦筝，无限秦人悲怨声。似逐春风知柳态，如随啼鸟识花情。”[9]“长筵映玉俎，素手弹秦筝。瞬睇呈巧笑，惠音激凄清。”[10]

秦声又以击缶击瓮为特色。皎然写过一个僧人敲碗，“一从太尉房公赏，遂使秦人传至今”。乍读觉之不雅，卒读方现其慷慨。

[1]岑参《醉后戏与赵歌儿》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2058 页。
[2]严维《相里使君宅听澄上人吹小管》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2920 页。
[3]刘禹锡《伤秦姝行》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4002 页。
[4]殷尧藩《吹笙歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5576 页。
[5]李频《闻金吾妓唱梁州》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6813 页。
[6]白居易《偶于维扬牛相公处觅得筝，筝未到，先寄诗来，走笔戏答》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5173 页。
[7]李峤《筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 709 页。
[8]岑参《秦筝歌送外甥萧正归》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2053 页。
[9]柳中庸《听筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2876 页。
[10]权德舆《古意》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3670 页。

房琯早年隐居终南山时，经常听见山间有龙吟，龙吟的声音清冽静谧，能洗涤心灵的凡尘。有好事的和尚偷偷用各种金属敲了敲，发现就铜跟龙吟声最像。有一天房琯又来到山间，听闻此声，说“龙又搬回来鸣叫啦”，和尚把铜碗拿给房琯看，房琯让僧人敲一敲，听后大惊说“真的是龙吟声啊”。大历十三年，秦僧来到富春江，皎然命他的童子敲金碗，“亦不减秦声也”，可见敲金碗也有“秦声”。当时有僧人讥笑敲铜碗的和尚：“此达僧之事，可以嬉娱，尔曹无以琐行自拘”。皎然对此事什么看法呢？

逸僧戛碗为龙吟，世上未曾闻此音。一从太尉房公赏，遂使秦人传至今。
初戛徐徐声渐显，乐音不管何人辨。似出龙泉万丈底，乍怪声来近而远。
未必全由戛者功，真生虚无非碗中。寥亮掩清笛，萦回凌细风。
遥闻不断在烟杪，万籁无声天境空。乍向天台宿华顶，秋宵一吟更清迥。
能令听者易常性，忧人忘忧躁人静。今日铿锽江上闻，蛟螭奔飞如得群。
声过阴岭恐成雨，响驻晴天将起云。坐来吟尽空江碧，却寻向者听无迹。
人生万事将此同，暮贱朝荣动还寂。[1]

由“徐徐”到“渐显”，声音越来越大，好像瀑布一泻千里，“乍怪声来近而远”，渐大的声音又越来越小。声音扑朔迷离，在烟雾缭绕的丛林间飘荡，听专一境，则众音不闻，非万籁之声也。声音直冲云霄，秋夜听来更觉清越而有回声。这样的音乐，能使人改掉凡俗的心性，忧愁的人忘掉忧愁，烦躁的人安静下来。当忽强忽弱的戛击把人类的心灵安顿下来后，戛碗声又有力起来，这声音仿佛可以呼风唤雨，一曲奏罢晴空万里。“坐来吟尽空江碧，却寻向者听无迹”有“曲终人不见，江上数峰青”之妙，却逊于它。诗之末尾，皎然还给出了自己的看法，人生的荣辱贵贱跌宕起落就像刚刚的戛碗一样，终究要归于岑寂。与中唐优秀音乐诗相比，这首诗略显逊色，没有精彩的比喻，“人生万事将此同，暮贱朝荣动还寂”，简单却不深刻，诗尾强加对人生大道的露骨总结，炸断了诗歌的余韵。从全诗看来，皎然对和尚戛碗奏乐持肯定态度，正如他在诗序中说的“亦不减秦声也”。

[1]皎然《戛铜碗为龙吟歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 9259 页。

李白《观胡人吹笛》有“胡人吹玉笛，一半是秦声”句，可见秦声在胡地也大受欢迎呢！

三、楚声

楚国在最开始与吴、越一样。这三个国家在中原人看来简直是没有文化的地方，《诗经》中不收他们的诗。梁启超说过，“依我看，《大小雅》所合的音乐，当时谓之正声，故名曰《雅》。……‘雅’与‘夏’古字相通。……荀氏《申鉴》、左氏《三都赋》皆云‘昔有楚夏’，说的是音有楚音夏音之别。然则《风》、《雅》之‘雅’，其本字当作‘夏’无疑。《说文》‘夏，中国之人也。’雅音即夏音，犹言中原正声云尔。”[1]

刘邦发于楚地，对楚国音乐有与生俱来的热爱，汉宫中常奏的《房中乐》便是楚声。唐诗中，不光有秦声，也有楚声：“秦声楚调怨无情，陇水胡笳咽复通。”[2]“商声发楚调，调切谱瑶琴。”[3]“楚乐怪来声竞起，新歌尽是大夫词。”[4]可以看出来，唐诗中的楚声已经摆脱了秦汉时期的杀伐决断，楚声往往含着怨情。别离时，常闻楚声凄切：“星传指湘江，瑶琴多楚调。偏愁欲别处，黯黯颓阳照。”[5]“霜秋自断魂，楚调怨离分。魄散瑶台月，心随巫峡云。”[6]“何必更游京国去，不如且入醉乡来。吴弦楚调潇湘弄，为我殷勤送一杯。”[7]

不难发现，悲伤的楚调多由丝类乐器演奏。以丝奏楚声的悲美传统，魏晋时期就有，阮籍《乐论》中就有楚声凄怆的论述。楚声是一种古老的悲哀文化。当文人羁旅、独居，壮志难酬时，往往弹琴解闷。我国古琴曲多楚声，据《旧唐书》载，“自周、隋已来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。惟弹琴家犹传楚、汉旧声。”一个“惟”字说明胡乐入侵之盛，可唐人托名“楚客”的迁客骚人群体依旧相当庞大。细读他们的诗歌，无不

[1]梁启超《释四诗名义》，《梁启超全集》第八册，北京：北京出版社，1999 年版，第 4387 页。
[2]顾况《王郎中妓席五咏·筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2969 页。
[3]于頔《郡斋卧疾赠昼上人》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5366 页。
[4]熊孺登《甘子堂陪宴上韦大夫》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5421 页。
[5]权德舆《送崔端公赴度支江陵院三韵（照字）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3642 页。
[6]卢仝《感秋别怨》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4372 页。
[7]白居易《醉别程秀才》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5139 页。

是“潇湘”、“湘江”、“巫峡”频出。“巴人缓疏节，楚客弄繁丝。欲作高张引，翻成下调悲。”[1]“巴猿啾啾峡泉咽，泪落罗衣颜色暍。”[2]“胡为戛楚琴，淅沥起寒风。”[3]白居易筝曲也有“殷勤湘水曲，留在十三弦。苦调吟还出，深情咽不传。”[4]唐代音乐诗中常见的琴曲有《湘妃怨》、《沉湘》、《三峡流泉》都与楚地有关。潇湘有很深厚的文化内涵，较典型的有舜、二妃、屈原等。

舜葬在楚南的九嶷山，一代明君长眠于此，常引发诗人的慨叹。“禅思何妨在玉琴，真僧不见听时心。离声怨调秋堂夕，云向苍梧湘水深。”[5]“禅思何妨在玉琴，真僧不见听时心。秋堂境寂夜方半，云去苍梧湘水深。”[6]。唐代文人因祸来到远离政治中心的南荒，他们把自己的一腔悲愤向先贤倾述以寻求安慰。舜的两个妃子也常走进诗歌当中，郭茂倩《乐府诗集》的《琴曲歌辞》收录了四种以湘妃为题的曲子，其中之一就直接以“湘妃怨”为题。唐人的古琴曲中常见二妃：“铜炉华烛烛增辉，初弹《渌水》后《楚妃》。”[7]“楚客肠欲断，湘妃泪斑斑。”[8]“月落未终曲，暗中泣湘君。”[9]“满堂怨咽悲相续，苦调中含古离曲。繁弦响绝楚魂遥，湘江水碧湘山绿。”[10]

屈原被放逐，悲愤沉江。数百年后，贾谊在长沙写下著名的《吊屈原赋》。自此，屈原贾生情结成为迁客骚人共同的悲情符号，“贾谊投文吊屈平，瑶琴能写此时情。秋风一奏《沉湘》曲，流水千年作恨声。”[11]“楚客欲闻瑶瑟怨，潇湘深夜月明时。”[12]

唐人爱楚音又体现在对竹枝歌的爱。“渺渺春生楚水波，楚人齐唱竹枝歌。与君皆是思归客，拭泪看花奈老何。”[13]顾况曾被贬为饶州司户参军，这首诗应

[1]刘允济《咏琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 745 页。
[2]顾况《宜城放琴客歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2946 页。
[3]孟郊《夜集汝州郡斋听陆僧辩弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4215 页。
[4]白居易《夜闻筝中弹潇湘送神曲感旧》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5200 页。
[5]杨巨源《僧院听琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3736 页。
[6]刘禹锡《听琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4110 页。
[7]李颀《琴歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1349 页。
[8]岑参《秋夕听罗山人弹<三峡流泉>》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2048 页。
[9]司马扎《弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6900 页。
[10]庄南杰《湘弦曲》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5344 页。
[11]雍裕之《听弹沉湘》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5351 页。
[12]刘禹锡《清湘词二首》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4009 页。
[13]顾况《早春思归，有唱竹枝歌者，坐中下泪》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2971 页。

该是在饶州（江西省鄱阳县）所作，“老着青衫为楚宰，平生志业有谁知。家僮从去愁行远，县吏迎来怪到迟。定访玉泉幽院宿，应过碧涧早茶时。向南渐渐云山好，一路唯闻唱竹枝。”于武陵《客中》也有“楚人歌竹枝，游子泪沾衣。异国久为客，寒宵频梦归。一封书未返，千树叶皆飞。南过洞庭水，更应消息稀。”诗人们听到竹枝歌，莫不悲伤落泪，萌生去国怀乡之思，所以竹枝歌中多怨情，“桃叶传情竹枝怨，水流无限月明多。”[1]“竹枝苦怨怨何人？夜静山空歇又闻。”[2]

楚人重巫觋，屈原依楚国民歌作《九歌》，刘禹锡改荆楚之竹枝舞作《竹枝歌》，他在《竹枝歌》九首序中写道，“四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中儿联歌《竹枝》，吹短笛，击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，其卒章激讦如吴声，虽伧儜不可分，而含思宛转，有淇、濮之艳。昔屈原居湘、沅间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》，到于今荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者飏之，附于末，后之聆巴歈，知变风之自焉。”[3]淇、濮之艳音乃古时郑卫之音，那里的民歌天真烂漫，多男女之情，刘禹锡竹枝歌也有“山桃红花满上头，蜀江春水拍山流。花红易衰似郎意，水流无限似侬愁。”“杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无晴却有晴。”

楚地重巫觋、祭神，恋爱故事也较多。从屈原的《湘君》、《湘夫人》，到后世琴曲《沉湘》、《湘妃怨》乃至刘禹锡的《竹枝歌》，莫不渗透着远离中土文化的浓墨重彩的烂漫，也有去国怀乡之忧愁，这些诗歌或冶艳或悲戚，唐人爱楚音，一方面是汉代以来楚风盛行的余音，另一方面也有向屈子行吟归靠的意思。试看文人们的“楚音”诗，有几首作在娱乐之时呢？这大抵就是“正声何微茫，哀怨起骚人”吧！

第三节 “穷耳目之好”

“后世淫邪，增之以郑卫之音，民弃本趋末，技巧横出，用意各殊，……以

[1]刘禹锡《堤上行三首》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4110 页。
[2]白居易《杂曲歌辞·竹枝》其二，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 396 页。
[3]刘禹锡《刘禹锡集》，上海：上海人民出版社，1975 年版，第 250 页。

穷耳目之好。”[1]人们越来越讲究技巧来满足耳目之欲，音乐方面的能工巧匠频出。白居易形容江陵著名酒姬杨琼的歌声:“古人唱歌兼唱情,今人唱歌惟唱声。”[2]话虽未必，却也说明了唐代音乐艺术更偏重技巧。唐代梨园、教坊发达，有些教坊供奉还收广徒弟，纵流水作业，然虎父无犬子，音乐精英会选人会育人，下面这帮散落民间的弟子也差不到哪去。

以往的音乐多是士人们掌握的,他们开心了或不开心了都可以在竹林里找没人地方弹琴、长啸。唐代教育发达了，人心也不那么泥古不化，诗人们开始重视艺术，享受艺术，而艺术必然讲求技巧，故唐代音乐诗中常见技巧描摹。

一、繁音急节

《乐记》认为,“郑音好滥淫志，卫音促速烦志。”这两类音乐都被视作乱世之音。郑卫之音演奏速度快,不平和,能激起听众的淫志。儒家主张音乐要简易，反对繁复的技巧。但大量使用技巧后，音乐它的表情功能更强大，利于表演者调动观众情绪。

古人描写音乐表演技巧时多用“繁”。这“繁”有的表现为演奏速度快，有的则是曲调音阶多、音域广。曲子中有“繁”，意味着它的表演难度高，或激昂或散漫，少节制，如形容吹笛“繁手累发，密栉叠重”[3]，手指不断起伏跳跃，按放音孔。

唐人也爱用“繁”来展现他们目睹的精彩绝伦的一幕。比如唐代大曲《绿腰》是比较宛转荡漾的曲子，白居易就写出了《绿腰》曲收尾时由急转慢，“管急弦繁拍渐稠,《绿腰》宛转曲终头。”[4]繁是一种多变的演奏技巧，筝的弦多，很容易用到繁手,“忽然高张应繁节，玉指回旋若飞雪。”[5]“弦多弄委曲，柱促语分明。晓怨凝繁手，春娇入曼声。”[6]“多”、“促”体现了乐器结构的复杂，“繁”和“曼”分别是唐代音乐常见的审美风尚，“繁”是指法变换快，“曼”是在歌声结尾处拉长音,余音绕梁,让歌声缓缓地收尾,使听众多沉醉在乐声中一会儿。

[1][汉]陆贾《新语·道基》，王利器《新语校注》，北京：中华书局，1986 年版，第 18 页。
[2]白居易《问杨琼》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4976 页。
[3][汉]马融《长笛赋》，严可均辑《全后汉文》，商务印书馆，1999 年版，第 168 页。
[4]白居易《听歌六绝句·乐世》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5212 页。
[5]卢纶《宴席赋得姚美人拍筝歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3149 页。
[6]王湾《观搊筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1170 页。

按照《乐记》的规矩，这便是“促速烦志”、“好滥淫志”的郑卫之音了。不仅弦多的筝可以用繁手演奏，在唐代诗歌中还可以见到对少弦的琵琶，甚至洞箫乃至舞蹈的繁音促节的描写：“促节频催渐繁拨，珠幢斗绝金铃掉。”[1]“洞箫又奏繁，寒磬一声起。”[2]“凝眄娇不移，往往度繁节。”[3]“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮。”[4]

其实，直接说“繁”并不是最高明的写法，唐代音乐诗用以声摹声的手法传达“繁”，真是精彩极了，比如白居易写琵琶女的演奏，“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。”没有“繁手”二字，实则正是“繁手”表演。然而，诗人直接用“繁”字，让我们更直观地看到了唐代音乐的审美风尚，也就是唐人对技巧的推崇与热爱。

二、遏云歌响

就歌而言，唐人多不喜欢低沉，他们喜欢高亢，越嘹亮越有本事，高到天上去才好，正所谓“响遏行云”。然而，声高却有“亡国之音”之嫌，会弹秦汉子的阮咸就觉得高音不雅：“荀勖造新钟律，与古器谐韵，时人称其精密。惟散骑侍郎陈留阮咸讥其声高。声高则悲，非兴国之音，亡国之音哀以思，其人困。今声不合雅，惧非德正至和之音，必古今尺有长短所致也。”[5]

高声在盛唐宫廷中很受偏爱，“宫妓永新者善歌，最受明皇宠爱。每对御奏歌，则丝竹之声莫能遏。帝尝谓左右曰：‘此女歌直千金。’”[6]在观众喧闹的广场，永新歌声一响起，大家就会安静下来：

韩娥、李延年殁后千余载，旷其无人，至永新始继其能。遇高秋朗月，台殿清虚，喉啭一声，响传九陌。明皇尝独召李谟吹笛逐其歌，曲终管裂，其妙如此。又一日，赐大酺于勤政楼，观者数千万众，喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。上怒，欲罢宴。中官高力士奏请：“命永新出楼歌一曲，必可止喧。上从之。永新

[1]元稹《五弦弹》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4616 页。
[2]窦庠《留守府酬皇甫曙侍御弹琴之什》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3043 页。
[3]元稹《曹十九舞绿钿》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4638 页。
[4]白居易《霓裳羽衣歌（和微之）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4970 页。
[5][唐]房玄龄《晋书》卷十六·志第六·律历上，北京：中华书局，1974 年版。
[6][唐]王仁裕，姚汝能《开元天宝遗事安禄山事迹》，曾贻芬点校，中华书局，2006 年版。

乃撩鬓举袂，直奏曼声，至是广场寂寂，若无一人，喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。”[1]

还有一直为人们传唱的念奴，也有一副好嗓子。王仁裕《开元天宝遗事》载，“念奴者，有姿色，善歌唱，未尝一日离帝左右。每执板当席顾眄，帝谓妃子曰：‘此女妖媚，眼色媚人，每啭声歌喉，则声出于朝霞之上，虽钟鼓笙竽嘈杂而莫能遏。’宫妓中帝之钟爱。”

唐人诗中，常见高音：“调雅偏盈耳，声长杳入神。”[2]“新秋弦管清，时转遏云声。”[3]“遏云歌响清。”[4]“何事遏云翻不定，自缘踪迹爱行云。”[5]足见对高声之爱。

乐器演奏唐人爱“繁”，歌唱则爱慢悠悠的声音，高亢、宛转、悠长。永新“直奏曼声”的“曼声”，任半塘先生在《唐声诗》中认为这是“迟其声”，毕耀在《情人玉清歌》中形容玉清的歌声“云和曲中为曼声”，意为曲子皆为拉长余韵。

[1][唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。
[2]欧阳衮《听郢客歌阳春白雪》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5854 页。
[3]许浑《闻歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6135 页。
[4]李商隐《歌舞》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6199 页。
[5]吴融《荆南席上闻歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7882 页。

第五章 唐诗中的音乐描摹

用文字写声很不容易。唐代音乐诗运用诸多技巧将音乐这种抽象艺术用形象的语言描绘出来，音乐的沉重、高昂、缓慢、疾速、清脆、尖锐，没有诗人不会描写的，除写声外，诗人们还注意音乐的停顿，捕捉留白处的美感，诗人们还为乐人写诗做叹，不仅写他们的境遇，有的还写出了他们传奇的一生。

第一节 惟妙惟肖的摹声艺术

一、以境衬声

以境衬声是通过描写人或自然界的反应来衬托高妙的演奏技巧的写作手法。这种不直接比喻而通过描摹外界反应来体现演奏精绝的写作方式在唐诗中很常见，李颀在《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》中通过写神明的反应、流水的反应来烘托董庭兰琴声之精绝："董夫子，通神明，深山窃听来妖精……川为静其波，鸟亦罢其鸣。"李白于《听蜀僧濬弹琴》诗末写道："不觉碧山暮，秋云暗几重。"仲濬掩琴而息时，李白竟不知道天色已经暗下来，他把琴声的余音交给山谷，交给秋云，一来衬托仲濬琴技吸引人，二来使得全诗的意境更加深远，悠长。

二、以曲化声

以曲化声，是把曲子的名字甚至曲子的内涵、感情色彩不着痕迹地化在诗句当中，诗歌中暗含了一首或者几首曲子。唐代有琴曲《风入松》，李白用"为我一挥手，如听万壑松"[1]一句，便将琴声的坚韧与疏朗体现出来，《风入松》琴曲也悄悄地化进了诗中。又如唐有笛曲《关山月》，李益《夜上西城听梁州曲二首》其一写道："行人夜上西城宿，听唱《梁州》双管逐。此时秋月满关山，何处关山无此曲。"看似在写月色当头的关山之下听到《梁州》歌声，实则将笛曲《关山月》化入其中。如此景曲交融，以景衬曲，以曲化声，《关山月》中的寒意便更加深重了。李峤的《笛》中的"关山孤月下，来向陇头鸣"将《关山月》、《陇头吟》两首笛曲融进诗中。唐代音乐诗中被化掉的曲子有《乌夜啼》、《别鹤怨》、《折杨柳》、《关山月》、《梅花落》等，这些曲子被化用得或隐或显，别具特

[1]李白《听蜀僧濬弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1868 页。

色。

（一）《乌夜啼》、《别鹤怨》

《乌夜啼》、《别鹤怨》是唐人常写的琴曲，韦应物在《昭国里第听元老师弹琴》中赞美元老师琴声："竹林高宇霜露清，朱丝玉徽多故情。暗识《啼乌》与《别鹤》，只缘中有断肠声"。有趣的是白居易，他以乌鸦和白鹤问答的方式，道出了《乌夜啼》、《别鹤怨》两首琴曲各自的曲风以及调性：

与君白黑太分明，纵不相亲莫见轻。我每夜啼君怨别，玉徽琴里忝同声。[1]

吾爱栖云上华表，汝多攫肉下田中。吾音中羽汝声角，琴曲虽同调不同。[2]

《乌赠鹤》是乌鸦写给白鹤的诗。乌鸦说它的特点是"夜啼"，鹤的特点是"怨别"，这其中暗含了两个典故。

《乌夜啼》有两个典故，一为男女相思之情，一为女儿对父亲孝顺之情。前者为歌曲，后者为琴曲。男女相思之情收录在《旧唐书》："《乌夜啼》，宋临川王义庆所作也。元嘉十七年，徙彭城王义康于豫章。义庆时为江州，至镇，相见而哭，为帝所怪，征还宅，大惧。妓妾夜闻乌啼声，扣斋阁云：'明日应有赦'。其年更为南兖州刺史，作此歌。故其和云：'笼窗窗不开，乌夜啼，夜夜望郎来'。今所传歌似非义庆本旨。"女儿对父亲孝顺之情收录在《乐府诗集》，《琴曲歌辞四·乌夜啼引》引唐李勉《琴说》："《乌夜啼》者，何晏之女所造也。初，晏系狱，有二乌止于舍上。女曰：'乌有喜声，父必免。'遂撰此操。"

《别鹤操》为夫妻即将长别之作。崔豹《古今注》卷中载，"《别鹤操》，商陵牧子所作也。娶妻五年而无子，父兄将为之改娶。妻闻之，中夜起，倚户而悲啸。牧子闻之，怆然而悲，乃歌曰：'将乖比翼隔天端，山川悠远路漫漫，揽衣不寝食忘餐！'后人因为乐章焉。"唐人很多诗歌写到《别鹤操》，"因送《别鹤操》，

[1]白居易《乌赠鹤》，诗下诗人自注：琴曲有《乌夜啼》、《别鹤怨》。[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5232 页。
[2]白居易《鹤答乌》，诗下诗人自注：《别鹤怨》在羽调，《乌夜啼》在角调。[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5232 页。

赠之双鲤鱼。鲤鱼在金盘，别鹤哀有余。”[1]“陇水《悲风》已呜咽，离鹍《别鹤》更凄清。”[2]说的都是男女之情。

“玉徽琴里忝同声”是说《乌夜啼》、《别鹤怨》都在抒发男女怨情，可见白居易采用的应是王义庆歌曲《乌夜啼》之典故。白鹤在送给乌鸦的《鹤答乌》中说，“吾爱栖云上华表，汝多攫肉下田中。吾音中羽汝声角，琴曲虽同调不同”。鹤在“华表”，乌在“田中”。前者在“羽调”，后者在“角调”。

角声和羽声的真实面貌我们现在已经不知道了。人们对五声的评价并不相同，《风鉴揭要》载，“木声高唱火声焦，水声圆急韵飘飘。盖角声属木，圆长通彻；羽声属水，圆急嘹蔼。”清代琴家祝凤喈说：“角音，圆长通澈，廉直温恭。羽音，高洁澄净，淡荡清邈。”大概角声比较朴素，羽声比较典雅。

角声是田间吃腐肉的乌鸦，羽声是高栖云端的白鹤。与角调相比，唐人更爱羽调。当年康昆仑新翻的羽调《六幺》(《绿腰》)，差点夺魁，直到今天，杨洁明、王伟华老师订指法的《新翻羽调绿腰》也是琵琶曲中的经典之作，从中我们也可以窥见盛唐气象之一二。

（二）《折杨柳》、《梅花落》

《梅花落》属乐府横吹曲调，传为西汉李延年所作。别名《落梅》、《落梅花》、《大梅花》、《小梅花》等。“横吹”属古乐府中的鼓吹部，《梅花落》就是鼓吹部中的“横吹曲”。“横吹曲”不仅是横吹曲的简称，也是乐器的称谓，这些乐器都像笛子。汉横吹曲《摩诃兜勒》二十八解中的《梅花落》一直流传，和《折杨柳》一起成为笛曲的代表。同时，《梅花落》也是一首大曲，用于特定的朝廷仪式，由专门人员演奏，隶属一定的部门。[3]

唐代写到《梅花落》的诗歌很多，“逐吹《梅花落》，含春柳色惊。行观向子赋，坐忆旧邻情。”[4]“羌笛《梅花》引，吴溪陇水情。寒山秋浦月，肠断玉关声。”[5]“静过寒垒遍，暗入故关深。惆怅《梅花落》，山川不可寻。”[6]足见《梅花落》之流行。《梅花落》一旦化用到诗中，又是另外一番风景了：

[1]常建《送楚十少府》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1454 页。
[2]司马逸客《雅琴篇》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1073 页。
[3]吴相洲主编《乐府学》(第三辑)，学苑出版社，2008 年版。
[4]宋之问《咏笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 643 页。
[5]李白《清溪半夜闻笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1856 页。
[6]杨巨源《长城闻笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3719 页。

胡人吹玉笛，一半是秦声。十月吴山晓，梅花落敬亭。[1]

胡儿吹笛戍楼间，楼上萧条海月闲。借问梅花何处落，风吹一夜满关山。[2]

入夜思归切，笛声清更哀。愁人不愿听，自到枕前来。
风起塞云断，夜深关月开。平明独惆怅，落尽一庭梅。[3]

梅花本为严冬尽头的报春花，何以五月绽放飘零一地？身在江城，怀念京中，于仲夏时分闻见秦中《梅花落》，难免引发骚人之思。秦中之声有多流行？“胡人吹玉笛，一半是秦声”，连胡人吹奏的笛曲中，都有一半是秦声。不止胡人，就连早冬的皖南也响起来《落梅》声。

《折杨柳》最早见于西晋崔豹《古今注》[4]。汉代以来，《折杨柳》并无固定主题。唐人多用以表达离别之思。明人胡震亨说：“《折杨柳》，本古横吹曲，辞亡，梁、陈后拟者皆作闺人思远戍之辞。”[5]刘永济《唐人绝句精华》说：“《杨柳》之词盖即古《横吹曲》之《折杨柳》，其词托意杨柳以写离情，或感叹盛衰。”[6]

唐代笛诗中常闻杨柳声：“笛中闻折柳，春色未曾看。”[7]“此夜曲中闻《折柳》，何人不起故园情。”[8]“剪雨裁烟一节秋，《落梅》《杨柳》曲中愁。”[9]“夜听胡笳《折杨柳》，教人意气忆长安。”[10]“故园《杨柳》今摇落，何得愁中曲尽生”[11]等。

[1]李白《观胡人吹笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1876 页。
[2]宋济《塞上闻笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5354 页。
[3]李益《夜上受降城闻笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3218 页。
[4]横吹，胡乐也。博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更进新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军，和帝时，万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复俱存。见世用者《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之扬》、《望行人》十曲。[晋]崔豹著《古今注》音乐，北京：中华书局，1985 年版，第 11 页。
[5][明]胡震亨《唐音癸签》卷十四，上海：上海古籍出版社，1981 年版，第 978 页。
[6]刘永济《唐人绝句精华》，北京：人民文学出版社，1981 年版，第 1 页。
[7]李白《塞下曲》其一，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1700 页。
[8]李白《春夜洛城闻笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1877 页。
[9]张乔《笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7328 页。
[10]王翰《凉州词二首》其二，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1605 页。
[11]杜甫《吹笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2550 页。

王之涣有《凉州词》，堪称《折杨柳》中之最，“羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”夺魁旗亭。《全唐诗》录王之涣诗云：

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春光不度玉门关。

全诗前两句着力描写塞外风光。最后二句“羌笛何须怨杨柳，春光不度玉门关”，最神秘。塞外春色少，春风难度，故折柳送别。而又有说法说，这是暗则当朝君主之雨露春风难临边塞将士。或者王昌龄本来就要表达两种意思呢？

再看张祜《折杨柳枝二首》其一：

莫折宫前杨柳枝，玄宗曾向笛中吹。伤心日暮烟霞起，无限春愁生翠眉。

古人有折柳送别的习俗。除了送别，每年正月初一，三月初三，民间也会折柳消灾祈福，“正月旦，取杨柳枝，百鬼不入家。”[1]此处诗人劝人莫折宫前柳，可见其对盛世的追怀。玄宗多才多艺，《杨柳枝》也是他当年擅长的曲子之一。一代盛世已经离去，或怜或叹，唯有留住宫前摇曳的柳枝，方能想象当时歌舞升平的春光吧。

三、以声摹声

以声摹声，就是用声音形容声音。以声摹声是唐代音乐诗的主要摹乐方式。诗人们常用自然声、动物声、器物声甚至人声来比喻歌声、乐声，无不传神。

（一）自然声

自然声是一种“天籁”，它比动物声、器物声、人声有灵气。唐代音乐诗中常见的自然声有松声、风声、泉声、雨声、秋叶声、破竹声。自然声给人带来的感觉是温度上的，气息上的，它本身具备着寒意与疏朗之感。

松声，常用来形容琴、琵琶等乐器。松坚韧疏朗，风吹起，阵阵木香提神醒脑，令人为之一振，琴曲也有《风入松》，琴诗中常见松声：“如听万壑松。”[2]

[1][北魏]贾思勰著《齐民要术》，北京：中华书局，1956 年版，第 69 页。
[2]李白《听蜀僧濬弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1868 页。

“宛若寒松吟。”[1]“松含细韵在霜枝。”[2]白居易《五弦弹》也用“秋风拂松疏韵落”来形容赵叟五弦琵琶指力之坚劲。

风声，唐代音乐诗中，春风少，秋风多。清风少，疾风多。秋风、疾风多形容琴声突如其来的猛烈，更能凸显曲中阵阵来袭的寒意，为音乐诗增添慷慨愁绝的悲凉感。琴曲亦有《秋思》、《秋风词》，故唐代琴诗中多见秋风。“忽闻悲风调。”[3]“石林何飕飕。”[4]“秋霜满树叶辞风。”[5]筝声清脆，清风、春风多形容筝声，“北池含烟瑶草短，万松亭下清风满。”[6]形容觱篥有“枯桑老柏寒飕飕。”[7]

水声，唐人笔下的音乐诗少见滔滔奔腾浩浩汤汤之水，充其量以“迸泉”形容音乐演奏之乍响乍停，如皎然《观李中丞洪二美人唱歌轧筝歌(时量移湖州长史)》一诗中的“蹙响时时如迸泉。”又如李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》一诗中“迸泉飒飒飞木末。”唐代音乐诗里的水声多是潺湲的、甚至流不动的：“万籁百泉相与秋。”[8]“青丝激潺湲。”[9]“渐渐万丈涧底生流泉。”[10]“幽咽泉流冰下难。”“冰泉冷涩弦凝绝。”[11]“陇水冻咽流不得。”[12]“泉迸幽音离石底。”“泠泠沥沥苍崖泉。”[13]“穿丝透管音未歇，回风绕指惊泉咽。”[14]流不动的水声，一般用在一首曲子中段与段之间的衔接处。可能是引子奏毕即将引入高潮，也可能是高潮弹罢暂放平缓，迎接后面换调。

此外，唐人摹声还制造综合性场景，如风雨天、风雪天等。“长风吹林雨堕

[1]李白《月夜听卢子顺弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1856 页。
[2]方干《听段处士弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7478 页。
[3]李白《月夜听卢子顺弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1856 页。
[4]岑参《秋夕听罗山人弹<三峡流泉>》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2048 页。
[5]元稹《小胡笳引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4630 页。
[6]刘禹锡《伤秦姝行》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4002 页。
[7]李颀《听安万善吹觱篥歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1354 页。
[8]李颀《听安万善吹觱篥歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1354 页。
[9]岑参《秋夕听罗山人弹<三峡流泉>》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2048 页。
[10]卢仝《听萧君姬人弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4389 页。
[11]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4821 页。
[12]白居易《五弦弹》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4697 页。
[13]吴融《李周弹筝歌（淮南韦太尉席上赠）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7898 页。
[14]李沆《方响歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7909 页。

瓦。”[1]“喷雪含风意思生。”[2]“初时天山之外飞白雪。”[3]“石破天惊逗秋雨。”[4]“大声粗若散，飒飒风和雨。”[5]“大弦嘈嘈如急雨。”[6]“裴回满殿飞春雪。”[7]这种霜雪交加的天气，一般是曲子演奏到了高潮，是曲子最猛烈、最吸引人的阶段。

（二）动物声

唐代摹声以动物声最多，动物中又以禽类为最。这些动物声中，凄凉者有猿声、雁声、鹤声、乌鸦声、寒蝉声等，娇娆者又有燕声、莺声，此外还有仙境的凤声、龙声，这些声音交错变换，仿佛把我们带进了充满了奇珍异兽的美丽园囿。

燕声、莺声常被用来形容歌声圆润宛转如春日的娇莺舞燕，武元衡有诗《赠歌人》：“林莺一哢四时春。”张祜《春莺啭》有“内人已唱《春莺啭》，花下倦倦软舞来。”梁锽《戏赠歌者》也说“晓燕喧喉里。”“春莺啭舌边。”元稹《何满子歌》唱道：“莺泥晚花啼渐懒。”莺声、燕声也用来形容弹拨类乐器演奏，形容琵琶如“间关莺语花底滑。”[8]“流莺子母飞上林，仙鹤雌雄唳明月。”[9]形容筝如“《火凤》有凰求不得，春莺无伴啭空长。”[10]“八莺锵锵渡银汉。”[11]形容箜篌如“小弦似春燕，喃喃向人语。”[12]莺声、燕声应形容小弦上的弹奏，小弦细，声音清脆，似娇莺宛转，春燕呢喃。

凤和龙都是神话传说中的灵物，以灵物喻凡声，可见凡声之不凡，有歌声如凤者：“疑有凤飞来。”[13]除歌声外，唐代音乐诗很多乐器的声音以凤声为喻，觱篥如“九雏鸣凤乱啾啾。”“龙吟虎啸一时发。”[14]筝如“九雏威凤鸣朝阳。”[1]

[1]李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第1357页。
[2]刘禹锡《曹刚》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第4127页。
[3]卢仝《听萧君姬人弹琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第4389页。
[4]李贺《李凭箜篌引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第4392页。
[5]白居易《五弦》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第4676页。
[6]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第4821页。
[7]李绅《悲善才》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第5465-5466页。
[8]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第4821页。
[9]李绅《悲善才》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第5465-5466页。
[10]元稹《筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第4642页。
[11]刘禹锡《伤秦姝行》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第4002页。
[12]顾况《李供奉弹箜篌歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第2947页。
[13]于武陵《王将军宅夜听歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第6898页。
[14]李颀《听安万善吹觱篥歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960年版，第1354

箜篌如“昆山玉碎凤凰叫。”[2]笙如“鸾声窈眇管参差。”[3]“凤管听何远，鸾声若在群。”[4]“拂竹鸾惊侣。”[5]等因笙形制如凤身，音色又飘飘欲仙，文人以凤喻笙时两全其美，一来喻声，一来喻形。

鹤，有种仙气，听来便觉要眇。鹤声所喻不仅有歌声，还有箜篌声、琵琶声、五弦琵琶声、笙声、筝声、琴声等。大抵到曲风悠扬处，鹤便飞入了：“初调锵锵似鸳鸯水上弄新声，入深似太清仙鹤游秘馆。”[6]“鹤唳晴空闻九霄。”[7]“别鹤欲飞猿欲绝。”[8]“夜鹤忆子笼中鸣。”[9]“唳鹤晴呼侣。”[10]“拂竹鸾惊侣，经松鹤对群。”[11]“流莺子母飞上林，仙鹤雌雄唳明月。”[12]“拂竹鸾惊侣，经松鹤对群。”[13]

元稹用雁声比喻何满子歌声——“阴山鸣雁晓断行。”[14]以孤雁失群独鸣于空喻歌者独唱，可见其愁绝。雁声又见于琵琶、琴、筝。琴曲有《胡笳十八拍》，为蔡文姬出塞时所作，琵琶也是当年乌孙公主出塞时心生悲戚弹于马背，鸿雁多见塞上，琴诗琵琶诗中常闻雁声，其悲也可知：“嘶酸雏雁失群夜。”[15]“泛徽胡雁咽萧萧。”[16]“幽关鸦轧胡雁悲。”[17]“大弦似秋雁，联联度陇关。”[18]筝面上的一排筝柱又称“雁柱”，因其形制如两排翱翔的秋雁而得名，所以筝曲中也

页。
[1]刘禹锡《伤秦姝行》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4002 页。
[2]李贺《李凭箜篌引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4392 页。
[3]刘禹锡《窦夔州见寄寒食日忆故姬小红吹笙因和之》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4056 页。
[4]张仲素《夜闻洛滨吹笙》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4135 页。
[5]厉玄《缑山月夜闻王子晋吹笙》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5898 页。
[6]顾况《李供奉弹箜篌歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2947 页。
[7]元稹《琵琶歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4629 页。
[8]元稹《小胡笳引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4630 页。
[9]白居易《五弦弹》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4697 页。
[10]白居易《杨柳枝二十韵》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5156 页。
[11]厉玄《缑山月夜闻王子晋吹笙》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5898 页。
[12]李绅《悲善才》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5465-5466 页。
[13]厉玄《缑山月夜闻王子晋吹笙》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5898 页。
[14]元稹《何满子歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4632 页。
[15]李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1357 页。
[16]元稹《小胡笳引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4630 页。
[17]元稹《琵琶歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4629 页。
[18]顾况《李供奉弹箜篌歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2947 页。

常见“雁”：“天静鸿雁鸣。”[1]“胡雁翻飞向天没。”[2]

猿声，郦道元有“巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳”可知猿声凄凉。唐人有以猿声比歌声者，以喻歌声之哀转久绝，妙哉！“巫峡哀猿夜呼伴。”[3]“哀猿夜叫儿。”[4]猿声又见于琵琶、琴、筝、笛诗中，“山高猿狖急。”[5]“似杂巫山猿。”[6]“三湘月色悲猿啸。”[7]“三声白猿臂拓颊。”[8]“愁猿叫月鹦呼儿。”[9]“猿鸣雪岫来三峡。”[10]“别鹤欲飞猿欲绝。”[11]见猿不离三峡，可见楚声之苦，由来久矣。

还有其他动物的声音。蝉声如“萧瑟清蝉吟野丛。”[12]“寒蝉计会一时鸣。”[13]“始似五更残月里，凄凄切切清露蝉。”[14]鹿声如“野鹿呦呦走堂下。”[15]鲤鱼跳水声如“两声赤鲤露鬐鬣。”[16]鹳鹈声、乌鸦声如“潺湲疑是雁鹳鹈。”“寒雏坠地乌啼血。”[17]

（三）器物声

常见的器物声有辘轳声、滴漏声、珠落声、踏桥声、击珊瑚声、玉器碰撞声、刀枪交汇声、箭破空声等。音这些声音形容歌声吐字清楚，干净利落，如“玉敲音历历，珠贯字累累。”[18]“转喉疑是击珊瑚。”[1]这种音效带有颗粒感，又多见

[1]常建《高楼夜弹筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1458 页。
[2]李绅《悲善才》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5465-5466 页。
[3]元稹《何满子歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4632 页。
[4]白居易《杨柳枝二十韵》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5156 页。
[5]常建《高楼夜弹筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1458 页。
[6]岑参《秋夕听罗山人弹<三峡流泉>》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2048 页。
[7]刘长卿《听笛歌（留别郑协律）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1575 页。
[8]顾况《郑女弹筝歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2948 页。
[9]顾况《李湖州孺人弹筝歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2948 页。
[10]元稹《琵琶歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4629 页。
[11]元稹《小胡笳引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4630 页。
[12]刘禹锡《和浙西李大夫霜夜对月，听小童吹筚篥歌依本韵》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4008 页。
[13]方干《李户曹小妓天得善击越器以成曲章》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7481 页。
[14]吴融《李周弹筝歌（淮南韦太尉席上赠）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7898 页。
[15]李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1357 页。
[16]顾况《郑女弹筝歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2948 页。
[17]元稹《小胡笳引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4630 页。
[18]白居易《杨柳枝二十韵》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5156

于弹拨乐器、打击乐器中。它们纷披灿烂，交相辉映，应为曲子高潮处，或珠光宝气或兵戎相见，是掏家底之处，是亮剑之处。

珠光宝气如“千珠贯断落寒玉。”[2]“声清泠泠鸣索索，垂珠碎玉空中落。美女争窥玳瑁帘，圣人卷上真珠箔。”[3]“铁击珊瑚一两曲，冰泻玉盘千万声。”[4]“大珠小珠落玉盘。”“银瓶乍破水浆迸。”[5]“乱写真珠细撼铃。”[6]“轹轹辚辚似珠贯。”[7]“金铃玉珮相瑳切。”[8]“玉瓶秋滴水，珠箔夜悬风。”[9]“季伦怒击珊瑚摧，灵芸整鬓步摇折。”“寒玲震月杂珮珰”[10]等。刀兵相接如“夜半高楼沈醉时，万里踏桥乱山响。”[11]“断弦砉騞层冰裂。”[12]“砉騞如闻发鸣镝。”[13]“铁骑突出刀枪鸣。”[14]“翕然声作疑管裂，诎然声尽疑刀截。”[15]等。

此外，又有辘轳声“绕指辘轳圆衮衮。”[16]“宝瓶下井辘轳急。”[17]坠石声“下声乍坠石沉重。”[18]滴漏声“昼漏丁当相续滴”[19]等。

唐代音乐诗中，用自然界声音和器物声的比喻很多，人声在唐代音乐诗中出现较少，白居易善摹声，不仅善用自然声、动物声、器物声，人声也用得恰到好处：“小弦切切如私语。”[20]“声似胡儿弹舌语。”[21]“舌头胡语苦醒醒。”[1]不同

页。

[1]薛能《赠歌者》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 6487 页。

[2]韦应物《五弦行》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2005 页。

[3]顾况《李供奉弹箜篌歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2947 页。

[4]白居易《五弦弹》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4697 页。

[5]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4821 页。

[6]白居易《春听琵琶兼简长孙司户》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4909 页。

[7]白居易《小童薛阳陶吹觱栗歌（和浙西李大夫作）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4971 页。

[8]李绅《悲善才》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5465-5466 页。

[9]张祜《观宋州于使君家乐·五弦》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5812 页。

[10]李沆《方响歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7909 页。

[11]顾况《丘小府小鼓歌》

[12]元稹《琵琶歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4629 页。

[13]元稹《小胡笳引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4630 页。

[14]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4821 页。

[15]白居易《小童薛阳陶吹觱栗歌（和浙西李大夫作）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4971 页。

[16]元稹《小胡笳引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4630 页。

[17]李沆《方响歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7909 页。

[18]白居易《小童薛阳陶吹觱栗歌（和浙西李大夫作）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4971 页。

[19]方干《李户曹小妓天得善击越器以成曲章》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 7481 页。

[20]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4821 页。

[21]白居易《听李士良琵琶人各赋二十八字》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4895 页。

乐器的相互比较，也可以用来衬托声音，如“弄调啾飕胜洞箫，发声窈窕欺横笛”[2]意在说明裴将军之芦管演奏哀怨胜过箫声，窈窕胜过笛声，兼具悲戚与烂漫之妙。

四、以形显声

以形显声，即用可视的特征性物形，调动人们的联想，开通由视觉到听觉的感受线路，把有形之物幻化为无形之声。这种感觉上的通连现象即“通感”。“通感”多出现在感受敏锐者身上。真正的诗人都是敏感的人，发生“通感”理固宜然。接触音乐之后，他们的感受由听觉进入视觉，取得“由声入形”的飞跃，再“以形写声”，把形体感受交给读者，期待人们产生“由形入声”的飞越。但是，由于并非人人都能产生感觉的通连，所以这种手法的艺术接受群是有限度的。

李颀描绘董庭兰琴声“空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴”[3]，柳中庸有“似逐春风知柳态，如随啼鸟识花情”[4]，皆属此类，耳之所听，目之所及，心之所向，全凭思维之跳跃。李贺的想象力丰富，他的音乐诗中多见以形写声的写法，《听颖师琴歌》、《李凭箜篌引》都是典型作品。

第二节 意态毕现的写人技法

唐代音乐诗中的乐人身份丰富多彩，既有教坊乐工，也有民间高手、家庭乐妓，还有道士、僧人，遍及社会诸多领域。诗人善于通过捕捉典型细节来塑造形色各异的艺人，彰显唐代乐人的精神风貌。

一、形神刻画

唐代音乐诗不仅写音乐演奏之动听，诗人们也会描摹乐人们的穿着、体态、神态、肤色等。

顾况《李供奉弹箜篌歌》便交代了李凭的容貌，“李供奉，仪容质，身才稍

[1]白居易《春听琵琶兼简长孙司户》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4909 页。
[2]岑参《裴将军宅芦管歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2057 页。
[3]李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1357 页。
[4]柳中庸《听筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2876 页。

稍六尺一。”“指剥葱，腕削玉，饶盐饶酱五味足。”[1]

江陵会唱歌的酒姬杨琼，元稹说她“腰身瘦小歌圆紧，依约年应十六七”[2]。

还有引发千古公案的颖师，李贺形容他“竺僧前立当吾门，梵宫真相眉棱尊”[3]。

在一次宴会上，白居易形容他看到的女孩子“吴娃美丽眉眼长”[4]，湓浦口的琵琶女刚出场时“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面”[5]。

男子的威武，女子的娇小、娇羞甚至怀抱难言之隐不愿与人诉说的心情呼之欲出。艺人们表演所着服饰，诗人们也有记录，刘禹锡说柘枝舞舞者“胡服何葳蕤，仙仙登绮墀”[6]，我们可知柘枝舞定不是中原乐舞。

若只描写艺人们的年龄、体态、服饰，总觉得少些灵气。顾恺之画人物数年不敢点睛，神态最能强调人的情感。夜色入户，白居易眼看着弹筝人“自弹自感暗低容”[7]，唐有态唱《何满子》时因何满的身世而入戏，不禁由平静转悲，“未吐芳词貌夷坦，……敛黛吞声若自冤”[8]，秦姝在长安时名冠京华，演奏时却也若有所思，“敛蛾收袂凝清光，抽弦缓调怨且长”[9]。诗人们描写艺人们的神态，不仅让我们更好地了解了乐人，还辅助我们理解了艺人演奏的乐曲的情绪。肖像刻画使音乐诗读来有血有肉，有声有色，记录了乐人们喜怒哀乐的瞬间，让人仿若能走进乐人们的内心世界。

二、指法捕捉

唐代音乐诗中，文人们不仅能以各种手法摹声，他们对演奏指法也很了解。写到指法的音乐诗尤以弦拨乐为最。涉及到的指法有“拢”、“捻”、“抹”、“拨刺”等。如“起坐可怜能抱撮，大指调弦中指拨。腕头花落舞制裂，手下鸟惊飞

[1]顾况《李供奉弹箜篌歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2947 页。
[2]元稹《和乐天示杨琼》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4639 页。
[3]李贺《听颖师琴歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4441 页。
[4]白居易《九日宴集醉题郡楼兼呈周殷二判官》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4947 页。
[5]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4821 页。
[6]刘禹锡《观柘枝舞》二首，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3972 页。
[7]白居易《夜筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4937 页。
[8]元稹《何满子歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4632 页。
[9]刘禹锡《伤秦姝行》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4002 页。

拨刺。”[1]“毕逋拨刺月衔城，八九雏飞其母惊。”[2]“捻弦花下呈新曲，放拨灯前谢改名。”[3]“碧玉破不复，瑶琴重拨弦。”[4]“转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。”“轻拢慢捻抹复挑。”“低眉信手续续弹，说尽心中无限事。”“曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。”[5]“弦清拨刺语铮铮，背却残灯就月明。”[6]“胡琴铮鏦指拨刺。”[7]“拨柱推弦调未成。”[8]“惊鼓跳鱼拨刺红。”[9]“腕软拨头轻，新教略略成。四弦千遍语，一曲万重情。”[10]“衔花金凤当承拨，转腕拢弦促挥抹。”[11]“徵调侵弦乙，商声过指拢。”[12]“五条弦出万端情，撚拨间关漫态生”[13]等。这些指法描写使唐代音乐诗更加专业化，它不仅仅停留在对乐曲声音抽象艺术的描绘，还真实地记录了乐人的演奏方法，使唐代音乐诗又真实又灵动。

第三节 意味深长的韵味表现

一、注意变调处理

音乐诗中，常见曲风的转变。有的明确写出的“变”、“曲变”：“调高时慷慨，曲变或凄清。”[14]“忽然更作《渔阳掺》，黄云萧条白日暗。变调如闻杨柳春，上林繁花照眼新。”[15]“幽音变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。”[16]还有的则是“变调”、“变宫徵”、“流宫变徵”等，这些

[1]顾况《李供奉弹箜篌歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2947 页。
[2]顾况《乌啼曲》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2940 页。
[3]刘禹锡《冬夜宴河中李相公中堂命筝歌送酒》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3983 页。
[4]李贺《谢秀才有妾缟练，改从于人秀才，留之不得，后生感忆，座人制诗嘲谢，贺复继四首》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4413 页。
[5]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4821 页。
[6]白居易《琵琶》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4947 页。
[7]白居易《九日宴集醉题郡楼兼呈周殷二判官》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4968 页。
[8]白居易《云和》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5015 页。
[9]白居易《泛太湖书事寄微之》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5025 页。
[10]白居易《听琵琶妓弹<略略>》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5035 页。
[11]李绅《悲善才》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5465-5466 页。
[12]张祜《观宋州于使君家乐·五弦》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5812 页。
[13]张祜《王家五弦》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5848 页。
[14]刘孝孙《咏笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 454 页。
[15]李颀《听安万善吹觱篥歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1354 页。
[16]李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1357 页。

音阶丰富的变化，是感情丰富的新声："须臾促轸变宫徵，一声悲兮一声喜。"[1]"流宫变徵渐幽咽，别鹤欲飞猿欲绝。"[2]

有些诗歌没有明确写出"变"，却以各种拟声与情境的变换使人感觉到曲风的变化。"又如鹊报喜，转作猿啼苦。"[3]"有时婉软无筋骨，有时顿挫生棱节。"[4]"中曲又不喧，徘徊夜长月当轩。……末曲感我情，解幽释结和乐生。"[5]最典型的是韩愈的《听颖师弹琴》，"昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。跻攀分寸不可上，失势一落千丈强。嗟余有两耳，未省听丝篁。自闻颖师弹，起坐在一旁。推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎而诚能，无以冰炭置我肠！"全诗无一"变"字，却将从无到有，从弱到强，又急转直下的曲风展现得淋漓尽致，真为摹声之至文。

二、突出留白效果

留白是绘画的重要表现手法之一，在画面上设有空余，给欣赏者留以审美期待。台湾著名易学家陈子斌说："高明的作者，常常把美的感受留给观赏者自己去揣摩，在脑海里自由自在地酝酿，才会影射出无限的遐思和品味，所以说，由自我发乎直觉或幻觉，由揣摩而得来的那种想象的'美'，才是每个人所向往的，属于自己对'美'的隽永感。"[6]这是美术的留白，那音乐的留白呢？早在两千多年前，老子便有"大白若辱，大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形"[7]之说。老子将"希声"解释为"听之不闻名曰希，不可得闻之音也。有声则有分，有分则不宫而商矣。分则不能统众，故有声者，非大音也。"[8]这里的"希声"并不完全是唐代音乐诗中的留白，但其中也有许多共通之处。

唐代音乐诗中常见的留白有三种，一种是震慑全场，大家都没有声音了，静悄悄迎接演奏者的出场或烘托演奏者技艺的高超，李谟吹笛后，周围马上安静下

[1]戎昱《听杜山人弹胡笳》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3011 页。
[2]元稹《小胡笳引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4630 页。
[3]白居易《五弦》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4676 页。
[4]白居易《小童薛阳陶吹觱栗歌（和浙西李大夫作）》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4971 页。
[5]韦应物《五弦行》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2005 页。
[6]陈子赋《文明的生命力——河洛八卦开创新时代的新智慧》，北京：北京科学普及出版社，1990 年版，第 117 页。
[7]老子著，饶尚宽译注《道德经》第四十一章，北京：中华书局，2006 年版，第 102 页。
[8]老子著，饶尚宽译注《道德经》第十四章，北京：中华书局，2006 年版，第 34 页。

来，“李侔秋夜吹笛于瓜洲，舟楫甚隘，初发调，群动皆息。及数奏，微风飒然而至。俄顷，舟人买客，皆有怨叹悲泣之声”[1]。李绅《悲善才》中曹善才的琵琶声刚一响起，四座寂然，“天颜静听朱丝弹，众乐寂然无敢举”。

一种是曲间停顿，为后面变调演奏做铺垫，用白居易的话说就是“暂歇”，这种暂歇能达到“此时无声胜有声”的效果。白居易特别擅长把握无声的魅力，“冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。”[2]“歇时情不断，休去思无穷。”[3]“弦凝指咽声停处，别有深情一万重。”[4]刘禹锡诗《和浙西李大夫霜夜对月，听小童吹筚篥歌依本韵》中“才惊指下繁韵息，已见树秒明星光”，亦类此。

还有一种施于曲终处，加长余韵，耐人寻味，这种留白最为常见，“馀韵度江去，天涯安可寻。”[5]“曲度犹未终，东峰霞半生。”[6]“曲终声尽欲半日，四坐相对愁无言。”[7]“一声已动物皆静，四座无言星欲稀。”[8]“东船西舫悄无言，唯见江心秋月白。”[9]音乐是无形的，需要听众用心去体会，在欣赏音乐的过程中，很多美感不能用语言贴切地表达出来，当一曲已终，诗人们将音乐的余韵交给安静的大自然，使其余韵拉长，令人回味无限。

除乐曲处理中的留白外，又有无弦琴之妙谈。《晋书》载，陶渊明“性不解音，畜素琴一张，弦徽不具，每朋酒之会，则抚而扣之。日‘但识琴中趣，何劳弦上声’”[10]

唐人也有无弦琴，除一首悼念友人的“抚琴犹可绝，况此故无弦”[11]为李益所作外，其余“无弦琴”的诗歌皆为白居易所作：“丘中有一士，守道岁月深。行披带索衣，坐拍无弦琴。”[12]“有琴慵不弹，亦与无弦同。”[1]“露白风清庭户

[1][唐]李肇《唐国史补》，[唐]赵璘《因话录》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（3），上海：古典文学出版社，1957 年版。
[2]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4821 页。
[3]白居易《筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5134 页。
[4]白居易《夜筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4937 页。
[5]李白《金陵听韩侍御吹笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1877 页。
[6]常建《高楼夜弹筝》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1458 页。
[7]白居易《五弦弹》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4697 页。
[8]李颀《琴歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1349 页。
[9]白居易《琵琶引》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4821 页。
[10][唐]房玄龄《晋书》卷九十四·列传第六十四·隐逸，北京：中华书局，1974 年版，第 682 页。
[11]李益《闻亡友王七嘉禾寺得素琴》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3204 页。
[12]白居易《丘中有一士》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4668 页。

凉，老人先着夹衣裳。舞腰歌袖抛何处，唯对无弦琴一张。”[2]白居易在拜访陶渊明住宅时，还特意提到无弦琴，“不慕尊有酒，不慕琴无弦。慕君遗荣利，老死此丘园”[3]。或许白居易真的有一张无弦琴呢！

[1]白居易《咏慵》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4733 页。
[2]白居易《夜凉》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 5207 页。
[3]白居易《访陶公旧宅》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4740 页。

结　语

初唐的音乐诗较单薄，仅描写音乐的外形和音色，没有对音乐进行描写。由于诗人们生活接触面相对有限，所以初唐时期的音乐诗多为科普式的咏物之作，这种现象的形成一来与时代文学风气有关，二来也与诗人身份有关。比如李峤，他的一生仕途显达，较少挫折。他作了 120 首咏物诗，他笔下的乐器和动物别无二致，都是物件，他的音乐诗多是客观描述，生气不足，技巧有余，较少情思。

盛唐时期的音乐诗基本见于关山大漠，这主要源于盛唐边塞诗的雄起，处处体现着盛唐诗歌“神来、气来、情来”的完美境界。盛唐诗歌已不再拘囿于台阁，他们从狭仄的格调里走出来，去拥抱自然，追求功名，任侠使气，天真烂漫。盛唐时期的音乐诗，饱含着诗人的深情与期待，耐人咀嚼的音乐诗出现了。高适的《塞上听笛》一扫初唐音乐诗索然无味，无聊凑泊的风气。以“雪净胡天牧马还”统摄全篇，它没有边塞诗的雄浑，却懂得如何做好诗，为后面要写的诗提供了一个良好的背景，北方的冬季，天地一片洁白，牧马静静地归家，夕阳西下，皓月东升。戍楼里传来笛声，吹的是什么曲子呢？高适用了以曲化声的手法，巧妙地将《梅花落》笛曲化入诗中。我国关外塞外无梅花，梅花的生存条件是零上 5℃以上。“风吹一夜满关山”，是说《梅花落》悠扬悲咽，它干净的调子与冰凉的月光一起笼罩在关山之上，梅花是故乡的花，那渐落渐隐的梅花落声，就是那声声乡愁的呼唤。还有一些诗歌，他们虽不是专门为音乐而写，只是间或写到音乐，却也焕发着健康的个性与风采。驰名于世的有王翰《凉州词》：“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回”。我们不在盛世谈视死如归情结，全诗洋溢着的是诗人生于盛世的开心与爽快，王翰生性俊迈，目无千古，“发言立意，自比王侯”，美丽的盛唐培养了诗人们自信的个性与健康的诗风。李颀的《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》专为琴声而咏，已经是盛唐音乐诗的成熟之作。全诗以琴曲《胡笳十八拍》来历发端，奠定了悲曲的感情基调。随后，李颀又用以境衬声，以声拟声的方式对董庭兰的琴声进行细致铺陈，神仙妖精都来偷听，这琴声仿佛“雏雁失群”、“野鹿呦呦”。全诗乐与境偕，曲与物会，卓荦不凡，它的精神气度是盛唐气象的展现，它的摩声手法为中唐音乐诗的臻于化境提前敲响了大鼓。

安史之乱后，亲眼目睹了盛世的繁华与破坏的大历诗人们喉咙沙哑了，他们再没有盛唐踔厉奋发的精神，大历诗人的诗歌纷纷映照着一个王朝秋天的来临。连异军突起的李益在作边塞诗时也缺少盛唐诗歌的蕴藉，悲怆显而易见，如他千古传诵的《夜上受降城闻笛》，“回乐峰前沙似雪，受降城下月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。”还记得高适的《塞上听笛》吗？他的诗歌是那么含蓄蕴藉，玲珑干净，思乡之情寄托在一曲《梅花落》中，不露骨，又深切。李益则写的比较直接，“沙似雪”、“月如霜”都是凄凉色调，为全诗笼罩了悲凉彻骨的气氛，此诗听到芦管声传来，“一夜征人尽望乡”，初读感动，但夸张过甚，收梢太猛，未免浅露。另一位异军突起的诗人顾况写下不少音乐诗，如《丘小府小鼓歌》、《宜城放琴客歌》、《刘禅奴弹琵琶歌》、《李湖州孺人弹筝歌》、《郑女弹筝歌》、组诗《王郎中妓席五咏》等，这些诗歌明显为表演而咏，尤其是《李供奉弹箜篌歌》写李凭的演奏，极力铺排，力尽而后止，后来人的音乐诗明显取法于它。

中唐音乐诗呈两个趋势发展，其一是美学的，个人的，其二则是功利的，成了经学和政教的附庸，是社会的。前者体现在艺术描绘与个人沉浮，后者体现在夷夏之辨与古今之争。中唐音乐诗形象丰富，踵事增华。盛唐音乐诗风骨有余，形象不足，盛唐诗人热衷于理想，他们气度豪迈，胸襟开阔，无暇研究音乐表演的描绘手法，盛唐诗人仕途偃蹇也会吹牛，李颀及第后说“业就功成见明主，击钟鼎食坐华堂”，实际他就当了个县尉。中唐诗人蹀躞垂羽则无比苦闷，孟郊整天以琴瑟自比，悲叹不遇。苦闷之余，文人们更清醒地看清无力回天的时局，仕既不成，隐又未遂，他们转而投向及时行乐的怀抱，有更多的闲暇琢磨语言，剖析音乐表演的艺术美。安史之乱乐工逃窜与战后重建资金紧缺导致的乐工外放，给诗人们赏乐提供了便利条件和优质资源。中唐音乐诗状音传神，体音细腻，意态横生，画面鲜亮。中唐人善于摹声，但多意象雷同，比如形容弦拨乐器用珍珠美玉莺声等，形容吹奏乐器用猿啼雁鸣等，偶尔有用辘轳声，箭破空声已经算新奇，但这些雷同意象出现在不同诗歌中却展现了全新的形象，有的因融入了诗人真挚的情感而变得饱含深情，耐人寻味。

中唐音乐诗多寄托。初盛唐时期的音乐诗很少提到具体乐人，盛唐有一首高适的《别董大》，全诗完全没有离别的黯然销魂，诗人反而对董庭兰名满天下进

行赞颂，“莫愁前路无知己，天下谁人不识君”。中唐则不然，中唐诗人们给乐工写诗，寄托了太多自己的恋阙之心，颠沛之恨，如白居易的《琵琶引》、刘禹锡的《伤秦姝行》通过曾经名冠京师的艺人流落他乡的遭遇，寄托自己的遭贬之痛，李绅的《悲善才》则是在悼念一个时代的一去不复返。中唐音乐诗的情感分量加重了。他们的诗歌中，先要对演奏者的技艺进行精彩绝伦的描述，把叹为观止的技艺呈现给读者后，再抒写他们不幸的命运，使人读来叹惋不已。

晚唐音乐诗诗境狭仄，音乐诗整体不如中唐厚重丰沛，缺乏对音乐艺术的形似、传神描绘。大抵是中唐人把音乐艺术描绘到极致的关系。晚唐人写不出中唐人那才高八斗的摹声艺术，虽然也有仔细描摹勾勒的音乐诗，但是专业性降下来了，数量也将下来了。晚唐人多用歌舞怀古。李商隐一反晚唐叹老悲穷的习气，把诗歌写成了真正的艺术美，玲珑多彩的艺术中也有蕴藉，他的诗歌既有孩子一样的单纯面貌，又寄托了成人般的深沉思考，尤其是他的《锦瑟》，顾随说，“若令举一首诗为中国诗之代表，可举义山《锦瑟》。若不了解此诗，即不了解中国诗。”李商隐的诗歌本具多义性，我们不可对他的诗歌进行强行附会，但我们依旧能从环佩铮琮的音乐声中把握到《锦瑟》中整体要传达的年华哀悼。《锦瑟》不仅用通感艺术描写了琴声如珠如玉，“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”，也暗含了经历沧桑后美梦破碎的哭泣与生气，曾静的庄周梦蝶变成杜鹃啼血，年轻的一片赤诚变成了一声惘然的叹息。

晚唐音乐诗的水平并没有因国事衰颓，享乐风胜而提高。晚唐诗歌重声色与记苦难的风格是易代之际都会有的。与中唐相比，晚唐的社会环境较中唐更难令人有所作为，所以他们的音乐诗无论从艺术性还是思想性，都较中唐浅弱得多，大唐初建国时李世民给《玉树后庭花》扔掉的“亡国之音”大帽子，又让杜牧给捡回来了。中唐音乐诗烈火烹油般的热情，在晚唐开始降温了。

附　录

附录一《全唐诗》中的器乐诗一览表

序号	乐器	曲名	乐人	诗人	作品	出处/卷数
1	琵琶			太宗/董思恭（598-649）	《咏琵琶》	63
2	琵琶	《关山月》		陈叔达（？-635）	《听邻人琵琶》	30
3	笛			刘孝孙（？-632）	《咏笛》	33
4	琴			王绩（585-644）	《山夜调琴》	37
5	琴			杨师道（？-647）/杨希道	《侍宴赋得起坐弹鸣琴二首》	34
6	琴				《侍宴赋得起坐弹鸣琴二首》	34
7	琴				《咏琴》	34
8	笙				《咏笙》	34
9	笳			郑愔（？-710）	《胡笳曲》	106
10	琴			李峤（645-714）	《琴》	59
11	瑟				《瑟》	59
12	琵琶				《琵琶》	59
13	筝				《筝》	59
14	钟				《钟》	59
15	箫				《箫》	59
16	笛				《笛》	59
17	笙				《笙》	59
18	笙			刘希夷(651-680)	《嵩岳闻笙》	82
19	琴			刘戩/刘希戩/刘希夷	《夏弹琴》	769
20	笛	《关山月》《梅		宋之问(656-712)/李峤	《咏笛》	52
					《笛》	

		花落》				
21	琴			沈佺期(656-715)	《霹雳引》	95
22	钟			宋之问	《咏钟》	52
23	琴			刘允济	《咏琴》	63
24	琴			司马逸客	《雅琴篇》	100
25	尺八			张鷟（660-740）	《咏尺八》	《补编》外编·补全唐诗
26	琴			张说（667-730）	《送尹补阙元凯琴歌公善琴》	86
27	钟				《山夜闻钟》	86
28	筝			张九龄(678-740)	《听筝》	48
29	琴		郑愔	孟浩然(689-740)	《听郑五愔弹琴》	160
30	琴				《赠道士参寥》	160
31	琵琶				《凉州词》之一	160
32	羌笛、胡笳				《凉州词》之二	160
33	琴	《渌水》、《湘妃怨》		李颀（690-751）	《琴歌》	133
34	觱篥	翻鼓曲《渔阳掺》、翻笛曲《折杨柳》	安万善		《听安万善吹觱篥歌》	133
35	琴		董大		《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》	133

36	筝			王湾（693-751）	《观搊筝》	115
37	笛			王昌龄（698-757）	《江上闻笛》	141
38	琴				《琴》	141
39	箜篌				《箜篌引》	141
40	笳				《胡笳曲》	142
41	筝				《听流人水调子》	143
42	磬				《击磬老人》	143
43	琴			李白（701-762）	《幽涧泉》	163
44	笙				《凤吹笙曲》	164
45	箫				《凤台曲》	165
46	琴	《白雪》	岫师		《酬裴侍御留岫师弹琴见寄》	178
47	琴	《渌水》、《白雪》	卢子顺		《月夜听卢子顺弹琴》	182
48	笛	《梅花落》			《清溪半夜闻笛》	182
49	瑟				《拟古十二首》其二	182
50	笛	《梅花落》			《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》	182
51	琴	《风入松》	仲濬		《听蜀僧濬弹琴》	183
52	笛	《梅花落》			《观胡人吹笛》	184
53	笛	《折杨柳枝》			《春夜洛城闻笛》	184
54	笛		韩云卿		《金陵听韩侍御吹笛》	184
55	琴			高适（704-765）	《宓公琴台诗三首》其一	212
56	笛	《梅花			《和王七玉门关	214

		落》			听吹笛》	
57	笛			丁仙芝（705-763）	《剡溪馆闻笛》	114
58	琴			常建（708——？）	《送李十一尉临溪》	144
59	琴				《江上琴兴》	144
60	琴				《张山人弹琴》	144
61	筝				《高楼夜弹筝》	144
62	琴				《听琴秋夜赠寇尊师》	144
63	笛			张巡（708-757）	《闻笛》	158
64	觱篥			杜甫（712-770）	《夜闻觱篥》	223
65	笛				《秋笛》	225
66	笛	《关山月》、《折杨柳》			《吹笛》	231
67	笙		玉清	毕耀/张南容	《情人玉清歌》	255
68	琴	《三峡流泉》	罗山人	岑参（715-770）	《秋夕听罗山人弹<三峡流泉>》	198
69	笳				《胡笳歌送颜真卿使赴河陇》	199
70	筝				《秦筝歌送外甥萧正归京》	199
71	芦管	《折杨柳》、《梅花落》			《裴将军宅芦管歌》	199
72	笛				《秋夜闻笛》	201
73	琴			贾至（718-772）	《赠裴九侍御昌江草堂弹琴》	235
74	筝			柳中庸（？-775）	《听筝》	257
75	琴			吴筠（？-778）	《听尹炼师弹琴》	853
76	钟			李嘉佑	《远寺钟》	207

77	筝			王諲	《夜坐看搊筝》	145
78	琴			钱起（722-780）	《送弹琴李长史往洪州》	237
79	瑟				《省试湘灵鼓瑟》	238
80	钟				《蓝田溪杂咏二十二首·远山钟》	239
81	瑟			王邕	《湘灵鼓瑟》	204
82	瑟			庄若讷	《湘灵鼓瑟》	204
83	瑟			陈季	《湘灵鼓瑟》	204
84	瑟			魏璀	《湘灵鼓瑟》	204
85	琴	《三峡流泉》		顾况（725-814）	《琴歌》	264
86	琴				《谢王郎中见赠琴鹤》	264
87	琴	《乌夜啼》			《乌啼曲二首》其一	265
88	琴	《乌夜啼》			《乌啼曲二首》其二	265
89	小鼓				《丘小府小鼓歌》	265
90	琴				《宜城放琴客歌》	265
91	箜篌		李凭		《李供奉弹箜篌歌》	265
92	琵琶		刘禅奴		《刘禅奴弹琵琶歌》	265
93	筝	《梁州》	李湖州孺人		《李湖州孺人弹筝歌》	265
94	筝				《郑女弹筝歌》	265
95	琴				《弹琴谷》	267
96	角				《听角思归》	267
97	箜篌				《王郎中妓席五咏·箜篌》	267
98	筝				《王郎中妓席五咏·筝》	267

99	笙				《王郎中妓席五咏·笙》	267
100	七星管				《七星管歌》句	267
101	琴			刘长卿（726-786）	《听弹琴》	147
102	琴		杜别驾		《鄂渚听杜别驾弹胡琴》	148
103	琴				《杂咏八首上礼部李侍郎·幽琴》	148
104	笛	《关山月》《折杨柳》			《听笛歌（留别郑协律）》	151
105	笙			郎士元（727-780）	《听邻家吹笙》	248
106	笳	《折杨柳》			《闻吹杨叶者二首》其一	248
107	笳	《折杨柳》			《闻吹杨叶者二首》其二	248
108	琴			皎然（730-799）	《奉和裴使君清春夜南堂听陈山人弹白雪》	815
109	钟				《闻钟》	820
110	磬				《妙喜寺逵公院赋得夜磬送吕评事》	820
111	琴				《题郑谷江畔桐斋》	817
112	阮咸琵琶				《康造录事宅送太祝侄之虔吉访兄弟》	818
113	胡笳				《寺院听胡笳送李殷》	819
114	筝				《观李中丞洪二	821

					美人唱歌轧筝歌（时量移湖州长史）》	
115	铜碗				《戛铜碗为龙吟歌》	821
116	琴				《风入松》	821
117	钟			戴叔伦（732-789）	《听霜钟》	273
118	钟				《晓闻长乐钟声》	273
119	琴			韦应物（737-792）	《拟古诗十二首》	186
120	铎				《杂体五首》其四	186
121	琴				《司空主簿琴席》	186
122	琴				《赠李儋》	187
123	笛				《听江笛送陆侍御（同丘员外赋题）》	189
124	琴	《乌夜啼》、《别鹤操》	元老师		《昭国里第听元老师弹琴》	193
125	笛		元昌		《野次听元昌奏横吹》	193
126	笛				《楼中阅清管》	193
127	五弦琵琶				《五弦行》	195
128	小管		秦僧	严维	《相里使君宅听澄上人吹小管》	263
129	筝			朱湾	《筝柱子》	306
130	拍板				《咏柏板》	306
131	角				《寒城晚角》	306
132	琴			卢纶（739-799）	《河口逢江州朱道士因听琴》	276

133	筝		姚美人		《宴席赋得姚美人拍筝歌》	277
134	磬				《慈恩寺石磬歌》	277
135	琴	《三峡流泉》、《秋风词》			《重同畅当奘公院闻琴》	279
136	琴	《出塞》、《入塞》		戎昱（744-800）	《听杜山人弹胡笳》	270
137	笛	《梅花落》		戎昱/李益	《闻笛》	270
					《夜上受降城闻笛》	283
138	琴			李益（750-838）	《闻亡友王七嘉禾寺得素琴》	282
139	瑟				《古瑟怨》	283
140	角				《听晓角》	283
141	笛	《梅花落》			《夜上受降城闻笛》	283
142	笛	《行路难》			《从军北征》	283
143	笛				《春夜闻笛》	283
144	琴	《乌夜啼》、《别鹤操》		李端	《送从兄赴洪州别驾兄善琴》	285
145	筝				《听筝》	286
146	筝			司空曙	《风筝》	292
147	钟				《远寺钟》	292
148	琴				《同张参军喜李尚书寄新琴》	293
149	琴			杨衡	《赋得直如朱丝弦》	465

150	鱼鼓			从谂	《因鱼鼓有颂》	《补编》外编·全唐诗续补遗
151	钟			卢景亮（？-806）	《寒夜闻霜钟》	473
152	笛			于鹄（？-814）	《舟中月明夜闻笛》	317
153	琴			孟郊（751-815）	《楚竹吟酬卢虔端公见和湘弦怨》	372
154	琴				《遣兴》	373
155	琴				《夜集汝州郡斋听陆僧辩弹琴》	376
156	琴				《送卢虔端公守复州》	378
157	琴				《听琴》	380
158	笛	《梅花落》		杨巨源（755-？）	《长城闻笛》	333
159	琴				《僧院听琴》	333
160	箜篌		李凭		《听李凭弹箜篌二首》其一	333
161	箜篌		李凭		《听李凭弹箜篌二首》其二	333
162	筝				《雪中听筝》	333
163	琴				《冬夜陪丘侍御先辈听崔校书弹琴》	333
164	笳			武元衡（758-815）	《汴河闻笳》	317
165	角				《单于晓角》	317
166	琴	《白雪》		权德舆（759-818）	《崔四郎协律以诗见寄，兼惠蜀琴，因以酬赠》	321
167	琴				《奉和张舍人阁老阁中直夜思闻	321

					雅琴因以书事通简僚友》	
168	笛			羊士谔（762-819）	《山阁闻笛》	332
169	琵琶				《夜听琵琶三首》其一	332
170	琵琶				《夜听琵琶三首》其二	332
171	琵琶				《夜听琵琶三首》其三	332
172	筝			王涯（764-835）	《宫词三十首》之六	346
173	瑟			李愿（？-825）	《观翟玉妓》	314
174	笛			丘丹	《和韦使君听江笛送陈侍御》	307
175				刘商（766-779）	《夜闻邻管》	304
176	瑟			张籍（766-830）	《废瑟词》	382
177	琴				《奉和舍人叔直省时思琴》	383
178	琵琶				《宫词》其二	386
179	琴			窦庠（767-828）	《留守府酬皇甫曙侍御弹琴之什》	271
180	琴	《别鹤操》			《四皓驿听琴送王师简归湖南使幕》	271
181	琴		颖师	韩愈（768-824）	《听颖师弹琴》	340
182	琴			王建（768-835）	《听琴》	301
183	琵琶	《绿腰》			《宫词一百首》其二十九	302
184	箜篌				《宫词一百首》其三十一	302
185	琵琶				《宫词一百首》其三十二	302
186	五				《宫词一百首》其	302

	弦琵琶				三十八	
187	筝			徐安贞（769-784）	《闻邻家理筝》	124
188	笙			张仲素（769-819）	《夜闻洛滨吹笙》	367
189	角			李涉	《润州听暮角》	477
190	磬		范成君	范传正	《范成君击洞阴磬》	347
191	琴			吕温（771-811）	《咏蜀客石琴枕》	371
192	磬				《终南精舍月中闻磬声诗》	371
193	琴				《奉和张舍人阁中直夜思闻雅琴因书事通简僚友》	370
194	瑟			刘禹锡（772-842）	《调瑟词》	354
195	筝				《冬夜宴河中李相公中堂命筝歌送酒》	355
196	琵琶		泰娘		《泰娘歌》	356
197	笛		武昌老人		《武昌老人说笛歌》	356
198	筝		秦姝		《伤秦姝行》	356
199	觱篥		薛阳陶		《和浙西李大夫霜夜对月，听小童吹觱篥歌依本韵》	356
200	笙		小红		《窦夔州见寄寒食日忆故姬小红吹笙因和之》	359
201	琵琶	新曲	英英		《和杨师皋给事伤小姬英英》	360
202	阮咸琵				《和令狐相公南斋小宴听阮咸》	362

	琶					
203	琴	《流水》			《和游房公旧竹亭闻琴绝句》	364
204	琴				《听琴》	365
205	笙				《秋夜安国观闻笙》	365
206	琵琶	《薄媚》	曹刚		《曹刚》	365
207	筝				《夜闻商人船中筝》	365
208	不明，弦拨乐	《思归引》			《闻道士弹思归引》	365
209	不明，吹奏乐	《思帝乡》			《和令狐相公闻思帝乡有感》	365
210	琴			柳宗元（773-819）	《李西川荐琴石》	351
211	钟			刘复/李正封	《禅门寺暮钟》	305/347
212	钟			裴次元/裴元	《律中应钟》	465
213	琴			白居易（772-846）	《废琴》	424
214	五弦琵琶				《五弦》	425
215	磬				《华原磬》	426
216	五弦琵琶		赵璧		《五弦弹》	426

217	琴	《渌水》			《听弹古渌水》	428
218	琴				《清夜琴兴》	428
219	琴				《夜琴》	430
220	琴				《琴》	431
221	琵琶	《霓裳》、《绿腰》			《琵琶引》	435
222	笛				《江上笛》	437
223	筝				《听崔七妓人筝》	438
224	琵琶		李士良		《听李士良琵琶（人各赋二十八字）》	439
225	琵琶				《春听琵琶兼简长孙司户》	440
226	筝				《夜筝》	442
227	筝				《听夜筝有感》	442
228	琵琶				《琵琶》	442
229	琴	《湘妃怨》			《听弹〈湘妃怨〉》	442
230	觱篥		薛阳陶、关璀、李衮		《小童薛阳陶吹觱栗歌》	444
231	琴				《崔湖州赠红石琴荐焕如锦文，无以答之，以诗酬谢》	444
232	琴				《和微之诗二十三首·和顺之琴者》	445
233	琴				《好听琴》	446

234	云和				《云和》	446
235	琴				《船夜援琴》	447
236	琴	《三乐》			《郡中夜听李山人弹三乐》	447
237	琵琶	《略略》			《听琵琶妓弹<略略>》	447
238	方响				《偶饮》	447
239	角				《赋得边城角》	448
240	琴	《别鹤操》			《松下琴赠客》	448
241	琴				《对琴待月》	449
242	琵琶		曹刚		《听曹刚琵琶兼示重莲》	449
243	琴				《琴酒》	449
244	琴	《幽兰操》			《听<幽兰>》	449
245	琴	《秋思》			《弹秋思》	450
246	琴	《秋思》			《夜调琴忆崔少卿》	451
247	笙				《王子晋庙》	451
248	琴				《对琴酒》	453
249	筝				《筝》	454
250	笙	《凉州》			《秋夜听高调凉州》	454
251	琵琶				《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》	455
252	琴	《别鹤操》			《雨中听琴者弹别鹤操》	456
253	阮咸				《和令狐仆射小饮听阮咸》	456

	琵琶					
254	筝				《偶于维扬牛相公处觅得筝，筝未到，先寄诗来，走笔戏答》	456
255	琴	《秋思》			《梦得相过援琴命酒因弹秋思偶咏所怀兼寄继之待价二相府》	457
256	筝				《戏答思黯（思黯有能筝者，以此戏之）》	457
257	筝				《夜闻筝中弹潇湘送神曲感旧》	458
258	琴	《乌夜啼》			《池鹤八绝句·乌赠鹤》	459
259	琴	《别鹤操》			《池鹤八绝句·鹤答乌》	459
260	芦管				《听芦管》	462
261	笙				《吹笙内人出家》	462
262	琴				《和殷协律琴思》	462
263	笙			厉玄	《缑山月夜闻王子晋吹笙》	516
264	笙			卓英英	《理笙》	863
265	笙			眉娘	《和卓英英理笙》	863
266	琴	《沉湘》		雍裕之	《听弹沉湘》	471
267	笛	《梅花落》		宋济	《塞上闻笛》	472
268	琴			陆畅	《赠贺若少府》	478
269	琵琶		曹善才	李绅（772-846）	《悲善才》	480

270	琴			鲍溶	《秋夜闻郑山人弹<楚妃怨>》	485
271	琴				《窃览都官李郎中和李舍人益酬张舍人弘静夏夜寓直思闻雅琴见寄》	486
272	筝				《风筝》	486
273	云和				《湘妃列女操》	487
274	磬			独孤申叔（776-802）	《终南精舍月中闻磬》	470
275	琴			白行简（776-826）	《夫子鼓琴得其人》	466
276	琴			郑澣（776-839）	《和李德裕房公旧竹亭闻琴》	368
277	琴	《易水》		贾岛（779-843）	《听乐山人弹易水》	574
278	琴	《乌夜啼》		元稹（779-831）	《听庾及之弹<乌夜啼>引》	404
279	琵琶				《琵琶》	415
280	琴		元稹妻		《黄草峡听柔之琴二首》其一	416
281	琴		元稹妻		《黄草峡听柔之琴二首》其二	416
282	琴	《别鹤操》	元稹妻		《听妻弹别鹤操》	416
283	磬				《华原磬》	419
284	五弦琵琶		赵璧		《五弦弹》	419
285	琵	《凉	贺怀		《琵琶歌》	421

	琶	州》、《绿腰》	智、段善本、康昆仑、曹善才、李管儿			
286	琴				《小胡笳引》	421
287	筝				《筝》	422
288	笛				《使东川·汉江上笛》	412
289	筝			殷尧藩（780-855）	《闻筝歌》	492
290	笙				《吹笙歌》	492
291	琴				《席上听琴》	492
292	笛			施肩吾（780-861）	《夜笛词》	494
293	笙				《赠郑伦吹凤管》	494
294	磬				《安吉天宁寺闻磬》	494
295	琴			裴夷直	《赠美人琴弦》	513
296	笙			徐凝	《和川守侍郎缑山题仙庙》	474
297	琵琶			张祜（785-849）	《观宋州于使君家乐·琵琶》	510
298	筝				《观宋州于使君家乐·筝》	510
299	笙				《观宋州于使君家乐·笙》	510
300	五弦琵琶				《观宋州于使君家乐·五弦》	510
301	觱篥				《观宋州于使君家乐·觱篥》	510
302	笛	《阳春》			《观宋州于使君家乐·笛》	510

303	箜篌				《观宋州于使君家乐·箜篌》	510
304	箫				《观宋州于使君家乐·箫》	510
305	角				《瓜洲闻晓角》	511
306	小管		邠王		《邠王小管》	511
307	笛		李谟		《李谟笛》	511
308	羯鼓		邠娘、冬儿、贞贞		《邠娘羯鼓》	511
309	笛	《折杨柳枝》	玄宗、杨玉环		《折杨柳枝二首》其一	511
310	筝				《听筝》	511
311	琵琶	《凉州》			《王家琵琶》	511
312	箜篌				《楚州韦中丞箜篌》	511
313	笛	《梅花落》			《塞上闻笛》	511
314	琵琶		杨玉环		《玉环琵琶》	511
315	五弦琵琶				《王家五弦》	511
316	芦管		薛阳陶		《听薛阳陶吹芦管》	511
317	芦管				《听简上人吹芦管三首》其一	511
318	芦管				《听简上人吹芦管三首》其二	511
319	芦管				《听简上人吹芦管三首》其三	511

320	琴		徐员外		《听岳州徐员外弹琴》	511
321	琴	《流水》、《广陵散》		李德裕（787-850）	《房公旧竹亭闻琴缅慕风流神期如在因重题此作》	475
322	觱篥		薛阳陶		《霜夜听小童薛阳吹觱篥歌》句	475
323	琴			李冶（？-784）	《从萧叔子听弹琴赋得三峡流泉歌》	805
324	琴			李播（789-？）	《见美人闻琴不听》	773
325	琴			李贺(790-816)	《蜀国弦》	390
326	箜篌		李凭		《李凭箜篌引》	390
327	觱篥		申胡子		《申胡子觱篥歌》	391
328	琵琶				《感春》	392
329	鼓				《官街鼓》	393
330	不明吹奏乐器				《苦篁调啸引》	394
331	笛				《龙夜吟》	394
332	琵琶				《春怀引》	394
333	琴		颖师		《听颖师琴歌》	394
334	筝			李远	《赠筝妓伍卿》	519
335	琴			陈标	《焦桐树》	508
336	琵			许浑（791-858）	《听琵琶》	538

	琶					
337	角			章孝标（791-873）	《闻角》	506
338	琴			卢仝（795-835）	《风中琴》	387
339	琴		萧君姬人		《听萧君姬人弹琴》	389
340	笛			杜牧（803-852）	《寄澧州张舍人笛》	523
341	笛				《寄珉笛与宇文舍人》	523
342	方响				《方响》	524
343	角				《闻角》	524
344	笳				《边上闻笳三首》其一	525
345	笳				《边上闻笳三首》其二	525
346	笳				《边上闻笳三首》其三	525
347	琴			赵嘏（806-853）	《代人听琴二首》其一	550
348	琴				《代人听琴二首》其二	550
349	琴				《别李谱》	550
350	笙			钟辂	《缑山月夜闻王子晋吹笙》	516
351	琴			项斯	《泾州听张处士弹琴》	554
352	琵琶		曹刚	薛逢	《听曹刚弹琵琶》	548
353	笛			陈陶	《小笛弄》	745
354	箫				《镜道中吹箫》	746
355	琵琶			李群玉（808-862）	《王内人琵琶引》	568
356	笙				《和吴中丞悼笙	569

					妓》	
357	笙				《腊夜雪霁，月彩交光，开阁临轩，竟睡不得。命家仆吹笙数曲，独引一壶，奉寄江陵副使杜中垂》	569
358	笛	《梅花落》			《闻笛》	570
359	琵琶				《索曲送酒》	570
360	瓯		郭处士	温庭筠 (812—866)	《郭处士击瓯歌》	575
361	觱篥		李相妓人		《觱篥歌（李相妓人吹）》	575
362	笳				《边笳曲》	577
363	筝	《伊州》			《弹筝人》	579
364	瑟			李商隐（813-858）	《锦瑟》	539
365	鼓				《听鼓》	539
366	笙				《银河吹笙》	540
367	筝				《哀筝》	540
368	筝				《和郑愚赠汝阳王孙家筝妓二十韵》	541
369	方响			雍陶	《夜闻方响》	518
370	琴				《孤桐》	518
371	琴			李宣古	《听蜀道士琴歌》	552
372	琴			曹邺（816-？）	《听刘尊师弹琴》	592
373	琴			薛能（817-880）	《秋夜听任郎中琴》	561
374	筝				《京中客舍闻筝》	561
375	笙				《赠欢娘（八岁善吹笙）》	561

376	瑟			陆龟蒙（？-881）	《挟瑟歌》	619
377	箫				《乐府杂咏六首·双吹管》	627
378	方响				《方响》	629
379	笙				《上清》	629
380	角			高骈（821-887）	《边城听角》	598
381	筝				《风筝》	598
382	琵琶			唐彦谦（？-893）	《鸂鶒》	672
383	方响			李沇（？-895）	《方响歌》	688
384	鱼鼓			义存（822-908）	《咏鱼鼓二首》	《补编》外编·全唐诗续补遗
385	笙			罗邺(825-？)	《题笙》	654
386	琴			贯休(832-912)	《上裴大夫二首》其一	827
387	琴				《上裴大夫二首》其二	827
388	琴				《听僧弹琴》	835
389	琴				《风琴》	836
390	琵琶			罗隐（833-909）	《听琵琶》	662
391	琴				《听琴》	665
392	觱篥		薛阳陶		《薛阳陶觱篥歌》	665
393	朔管			方干(836-903)	《朔管》	648
394	琴				《听段处士弹琴》	651
395	瓯		天得		《李户曹小妓天得善击越器以成	651

					曲章》	
396	方响				《新安殷明府家乐方响》	653
397	角				《晓角》	649
398	琴			韦庄（836-910）	《听赵秀才弹琴》	695
399	笛				《村笛》	696
400	琴				《悼杨氏妓琴弦》	700
401	琴				《赠峨嵋山弹琴李处士》	700
402	竽			黄滔（840-911）	《省试一一吹竽》	706
403	云和			韩偓（842-923）	《又和》	681
404	筝	《伊州》、《梁州》		吴融（850-903）	《李周弹筝歌》	687
405	芦管				《赠李长史歌》	687
406	芦管			郑谷（851-910）	《江宿闻芦管（商船小童善吹）》	675
407	琴		李尊师	齐己（863-937）	《听李尊师弹琴》	841
408	琴		业上人		《秋夜听业上人弹琴》	843
409	琴				《风琴引》	847
410	琴				《赠琴客》	847
411	角				《角》	841
412	笳			王贞白(875-958)	《胡笳曲》	701
413	钟			郑絪	《寒夜闻霜钟》	318
414	芦管			薛涛（876-832）	《听僧吹芦管》	803
415	胡琴			王仁裕(880-956)	《荆南席上咏胡琴妓二首》	736
416	胡琴				《荆南席上咏胡琴妓二首》	736

417	羯鼓			宋齐丘（887-959）	《陪华林园试小妓羯鼓》	738
418	笛			崔橹	《闻笛》	567
419	鼓			李郢	《画鼓》	590
420	琴			崔珏	《席间咏琴客》	591
421	琴			司马扎	《弹琴》	596
422	琴				《夜听李山人弹琴》	596
423	云璈			李翔	《冯双礼珠弹云璈以答歌》	《补编》续拾
424	磬			李勋	《泗滨得石磬》	780
425	琴			于武陵	《匣中琴》	595
426	琴			潘纬	《琴》	600
427	琴			张乔	《听琴》	638
428	笛				《宴边将》	638
429	笛				《笛》	639
430	琴			许棠	《题闻琴馆》	604
431	琴			李山甫	《赠弹琴李处士》	604
432	笛			刘沧	《江楼月夜闻笛》	586
433	琴			李昌符	《送琴客》	601
434	琴			于邺	《匣中琴》	725
435	瓯			张祎	《题击瓯楼》	667
436	羯鼓			崔道融	《羯鼓》	714
437	笙			秦韬玉	《吹笙歌》	670
438	琴			吴仁璧	《秋日听僧弹琴》	690
439	笙			王毂	《吹笙引》	694
440	鼓			可朋（896-963）	《耕田鼓诗》	849
441	篪	《梅花落》、《白雪》		徐锴（920-974）	《太傅相公与家兄梅花酬唱许缀末篇再赐新诗俯光拙句谨奉清韵用感钧私伏惟采	757

					览》	
442	琴			李中（929-974）	《听郑羽人弹琴》	747
443	笛				《吹笛儿》	749
444	笛				《旅夜闻笛》	750
445	笛	《梅花落》		谭用之	《江上闻笛》	764
446	琴			赵抟	《琴歌》	771
447	琴			王玄	《听琴》	762
448	方响			牛殳	《方响歌》	776
449	琵琶				《琵琶引》	776
450	角			李咸用	《边城听角》	644
451	琴				《水仙操》	644
452	鼓			伊用昌	《望江南词咏鼓》	861
453	琴			隐峦	《琴》	825
454	琴			孙氏	《闻琴》	799
455	琴			王仙仙	《（附）孙玄照琴中歌赠王仙仙》	863
456	琴			王元	《听琴》	762
457	琴			虚中	《听轩辕先生琴》	848
458	琴			释彪	《宝琴》	850
459	琴			谢邈	《谢人惠琴材》	775
460	琵琶			刘景复	《梦为吴泰伯作胜儿歌》	848
461	钟			无名氏	《听霜钟》渺渺飞霜夜	787
462	钟			无名氏	《听霜钟》寥亮来丰岭	787
463	磬、笙			无名氏	《笙磬同音》	787
464	琴			无名氏	《听琴》	785
465	琵琶			无名氏	《琵琶》	785

466	缶			无名氏	《金缶魅诗》	867
467	尺八、觱篥、琵琶			无名氏	尺八调悲银字管，琵琶声送紫檀槽。	《补编》续拾

注：本表中重出诗一概以一首计，并列入第一次出现作者栏中。诗题不同者平行分列。

附录二《全唐诗》中的歌唱诗一览表

序号	舞名	乐人	诗人	作品	卷数
1			谢偃（559-643）	《乐府新歌应教》	38
2	子夜新歌		李峤（645-714）	《歌》	57
3	《白雪》		李白（701-762）	《古风之二十一》	161
4	《白纻》			《白纻辞三首》其一	163
5	《白雪》			《白纻辞三首》其二	163
6	《山鹧鸪》			《秋浦清溪雪夜对酒，客有唱山鹧鸪者》	179
7			杜甫（712-770）	《听杨氏歌》	222
8			岑参（715-770）	《醉后戏与赵歌儿》	199
9	《出塞》、《入塞》			《田使君美人舞如莲花北鋋歌（此曲本出北同城）》	199
10			韦应物（737-792）	《乐燕行》	195
11			梁锽	《戏赠歌者》	220
12		刘安	顾况（725-814）	《听刘安唱歌》	267
13	《山鹧鸪》			《听山鹧鸪》	267
14				《王郎中妓席五咏·歌》	267
15	《竹枝》			《竹枝曲》	267
16	《竹枝》			《早春思归，有唱竹枝歌者，坐中下泪》	267
17			戴叔伦（732-789）	《听韩使君美人歌》	274
18			戎昱（744-800）	《开元观陪杜大夫中	270

				元日观乐》	
19	《梁州》		李益(750-838)	《夜上西城听梁州曲二首》其一	283
20				《夜上西城听梁州曲二首》其二	283
21	《赤白桃李花》			《听唱赤白桃李花》	283
22			孟郊(751-815)	《教坊歌儿》	374
23	《伊州》、《凉州》		欧阳詹（755-800）	《闻邻舍唱凉州有所思》	349
24				《韦晤宅听歌》	349
25			武元衡（758-815）	《赠歌人》	317
26	《梁州》			《听歌》	317
27	《竹枝》		刘商(766-779)	《秋夜听严绅巴童唱竹枝歌》	303
28	《思帝乡》		令狐楚（766/768-837）	《坐中闻思帝乡有感》	334
29			孟简（？-823）	《酬施先辈》	473
30			韩愈(768-824)	《辞唱歌》	345
31			王建(768-835)	《老人歌》	301
32			陈羽	《同韦中丞花下夜饮赠歌人》	348
33				《犍为城下夜泊闻夷歌》	348
34	《竹枝》		刘禹锡（772-842）	《纥那曲》其一	364
35	《凉州》	米嘉荣		《与歌者米嘉荣》	365
36		穆氏		《听旧宫中乐人穆氏	365

				唱歌》	
37		何戡		《与歌者何戡》	365
38		田顺郎		《与歌童田顺郎》	365
39				《田顺郎歌》	365
40				《踏歌词》其一	365
41				《踏歌词》其四	365
42	《杜韦娘》			《赠李司空妓》	365
43	《白纻曲》		郑还古	《赠柳氏妓》	491
44			白居易（772-846）	《夜闻歌者（宿鄂州）》	433
45				《醉歌（示伎人商玲珑）》	435
46	竹枝			《听竹枝赠李侍御》	441
47		杨琼		《问杨琼》	444
48				《闻歌妓唱严郎中诗因为绝句寄之（严前为郡守）》	446
49	《伊州》	小玉		《伊州》	448
50		田顺		《听田顺儿歌》	449
51				《题周家歌者》	449
52	《霓裳》			《答苏庶子月夜闻家僮奏乐见赠》	450
53				《闻歌者唱微之诗》	454
54	《凉州》			《秋夜听高调凉州》	454
55	《杨柳枝》			《杨柳枝词八首》其一	454

56	《杨柳枝》			《杨柳枝词八首》其六	454
57				《听歌》	457
58				《醉后听唱桂华曲》	457
59				《听歌六绝句•听都子歌》	458
60	《六么》			《听歌六绝句·乐世》	458
61				《听歌六绝句·想夫怜》	458
62				《听歌六绝句·何满子》	458
63			宋济	《东邻美人歌》	472
64	《梁州》		李涉	《听多美唱歌》	477
65				《听歌》	477
66	《子夜歌》		李绅(772-846)	《忆被牛相留醉州中时无他宾牛公夜出真珠辈数人余有换乐曲词，时小有传于歌者》	481
67	《白纻》		柳宗元（773-819）	《浑鸿胪宅闻歌效白纻》	353
68		何满	元稹(779-831)	《何满子歌》	421
69			殷尧藩（780-855）	《赠歌人郭婉二首》其一	492
70			施肩吾（780-861）	《抛缠头词》	494
71	《伊州》、《石州》			《望骑马郎》	494
72			张祜(785-849)	《观宋州于使君家乐·歌》	511
73				《听崔莒侍御叶家歌》	511

74	《阳关三叠》			《听歌二首》其一	511
75	《阳关三叠》			《听歌二首》其二	511
76	《何满子》			《孟才人叹》	511
77	《鹧鸪辞》		许浑（791-858）	《听歌<鹧鸪辞>》	534
78				《闻歌》	538
79	《鹧鸪辞》			《听唱<山鹧鸪>》	538
80			欧阳衮	《听郢客歌阳春白雪》	512
81			刘得仁	《听歌》	544
82	《甘州》		薛逢	《醉中闻甘州》	548
83			杜牧（803-852）	《赠沈学士张歌人》	521
84		虞姹	赵嘏（806-853）	《淮南丞相坐赠歌者虞姹》	550
85			李群玉（808-862）	《同郑相并歌姬小饮戏赠》	569
86				《和人赠别》	570
87			温庭筠(812—866)	《张静婉采莲歌》	575
88			陈陶	《西川座上听金五云唱歌》	745
89			薛能（817-880）	《赠歌者》	559
90				《赠韦氏歌人二首》其一	561
91				《赠韦氏歌人二首》其二	561

92			李讷	《命妓盛小丛歌饯崔侍御远阙》	563
93	《梁州》、《想夫怜》		李频(818-876)	《闻金吾妓唱梁州》	587
94			崔珏	《和人听歌》其一	591
95				《和人听歌》其二	591
96	《梅花落》		于武陵	《王将军宅夜听歌》	595
97	《伊州》		高骈(821-887)	《赠歌者二首》其一	598
98	《伊州》			《赠歌者二首》其二	598
468			汪遵	《郢中》	602
469			罗邺(825-？)	《为人感赠》	654
470			罗隐(833-909)	《席上歌水调》	665
99			司空图（837-908）	《歌》	633
100				《歌者十二首》其一	634
101				《歌者十二首》其四	634
102				《歌者十二首》其五	634
103				《歌者十二首》其七	634
104			陆龟蒙（？-881）	《大子夜歌二首》其一	627
105				《大子夜歌二首》其二	627
106			皮日休（838-883）	《奉和鲁望樵人十咏——樵歌》	616
107				《夜会问答十之九》	616
108			方干(836-903)	《江南闻新曲》	653
109			韩偓(842-923)	《后魏时相州人作李波小妹歌疑其未备因补之》	683

110			吴融(850-903)	《雨后闻思归乐二首》其一	684
111				《雨后闻思归乐二首》其二	684
112				《闻歌》	686
113				《荆南席上闻歌》	686
114			郑谷(851-910)	《席上贻歌者》	675
115			崔塗	《声》	679
116			王贞白（875-958）	《歌》	701
117			布燮	《听妓洞云歌》	732
118			蒋吉	《闻歌竹枝》	771
119			梁补阙	《赠米都知》	783
120			崔仲容	《赠歌姬》	801

附录三《全唐诗》中的综合表演诗一览表

序号	曲名	作者	作品	出处/卷数
1	子夜歌	孟浩然（689-740）	《崔明府宅夜观妓》	160
2	子夜歌		《美人分香》	160
3		杜甫（712-770）	《赠花卿》	226
4		贾至（718-772）	《勤政楼观乐》	235
5			《夜宴观石将军舞》	283
6		令狐峘（？-805）	《释奠日国学观礼闻雅颂》	253
7		陆贽（754-805）	《晓过南宫闻太常清乐》	288
8		张濛	《晓过南宫闻太常清乐》	288
9	《阳关》	王表	《成德乐》	281
10		权德舆（759-818）	《奉和圣制中春麟德殿会百寮观新乐》	320
11	《霓裳》	王建（768-835）	《霓裳词十首》其一	301
12	《霓裳》		《霓裳词十首》其二	301
13	《霓裳》		《霓裳词十首》其三	301
14	《霓裳》		《霓裳词十首》其四	301
15	《霓裳》		《霓裳词十首》其五	301
16		张仲素（769-819）	《上元日听太清宫步虚》	367
17		刘禹锡（772-842）	《杨柳枝词九首》其一	365
18	《霓裳》	白居易（772-846）	《法曲》	426
19			《立部伎》	426
20	《霓裳》		《湖上招客送春泛舟》	443
21	《霓裳》		《霓裳羽衣歌（和微之）》	444
22			《小庭亦有月》	452
23			《寄明州于驸马使君三绝句》	455

24			《寄明州于驸马使君三绝句》	455
25			《寄明州于驸马使君三绝句》	455
26	《杨柳枝》		《杨柳枝二十韵》	455
27	《梁州》《霓裳羽衣曲》		《宅西有流水，墙下构小楼，临玩之时，颇有幽趣，因命歌酒聊以自娱，独醉独吟，偶题五绝句》其四	456
28	《梁州》《霓裳羽衣曲》		《宅西有流水，墙下构小楼，临玩之时，颇有幽趣，因命歌酒聊以自娱，独醉独吟，偶题五绝句》其五	456
29			《与牛家妓乐雨后合宴》	457
30			《和思黯居守独饮偶醉见示六韵时梦得和篇 先成颇为丽绝因添两韵继而美之》	458
31			《南园试小乐》	449
32	《霓裳》		《卧听法曲霓裳》	449
33			《闻乐感邻》	449
34	《霓裳》		《嵩阳观夜奏霓裳》	450
35		元稹（779-831）	《法曲》	419
36			《立部伎》	419
37			《骠国乐》	419
38			《曹十九舞绿钿》	422
39		王起	《贡举人谒先师闻雅乐》	464
40	《骠国	胡直钧	《太常观阅骠国新乐》	464

	乐》			
41		杨衡	《白纻歌二首》其一	465
42			《白纻歌二首》其二	465
43		王叡	《祠渔山神女歌二首》其一	505
44			《祠渔山神女歌二首》其二	505
45	《何满子》	张祜（785-849）	《宫词二首》其一	511
46			《宫词二首》其二	511
47			《耍娘歌》	511
48		许浑（791-858）	《宿开元寺楼》	528
49	《薄媚娘》		《贻美人》	506
50			《观章中丞夜按歌舞》	534
51		李肱	《省试霓裳羽衣曲》	542
52		李宣古	《杜司空席上赋》	552
53		胡曾	《朝歌》	647
54		罗虬	《比红儿诗》其九十三	666
55		孔德绍	《观太常奏新乐》	733
56		和凝	《宫词百首》其十三	735
57			《宫词百首》其六十六	735
58			《宫词百首》其九十四	735
59		徐铉（916-991）	《月真歌》	752
60			《又听霓裳羽衣曲送陈君》	756
61		吕炅	《贡举人谒先师闻雅乐》	781
62		无名氏	《郊坛听雅乐》	787
63		无名氏	《册上公太常奏雅乐》	787
64		花蕊夫人徐氏	《宫词》其十一	798
65			《宫词》其五十九	798
66			《宫词》其九十六	798

附录四《全唐诗》中出现的乐人

一、打击乐演奏者

唐代打击乐器诗少，提到的具体演奏者有下列几位：

范成君，击磬。见范传正《范成君击洞阴磬》。

邠娘，宫廷乐工，击羯鼓。见张祜《邠娘羯鼓》。

花奴，玄宗侄子，羯鼓表演天下闻名。见宋齐丘《陪华林园试小妓羯鼓》。

郭处士，击瓯。见温庭筠《郭处士击瓯歌》。

天得，李户曹乐妓，击瓯。见方干《李户曹小妓天得善击越器以成曲章》。

二、吹奏乐演奏者

张徽

盛唐宫廷乐工。善吹筚篥，还会弹箜篌[1]、作曲[2]，长安陷落后随玄宗入蜀：

明皇既幸蜀，西南行，初入斜谷，霖雨弥旬，于栈道雨中闻铃，音与山相应。上既悼念贵妃，采其声为《雨霖铃》曲，以寄恨焉。时梨园弟子惟张野狐一人，善筚篥，因吹之，遂传于世。[3]

又号野狐，很聪明，《雨霖铃》的传世，功属张徽。张祜《雨霖铃》对此有记录：

雨霖铃夜却归秦，犹见张徽一曲新。长说上皇和泪教，月明南内更无人。

韩云卿

河阳（河南孟县）人。擅文章，会吹笛，韩愈叔父。李白有诗称赞他“倜傥流英音”[4]，韩愈在《科斗书后记》中夸赞他“文辞独行中朝”。

玉清

洛阳妓人。毕耀有诗《情人玉清歌》描述她“临春风，吹玉笙。悠悠满天星。黄金阁上晚妆成，云和曲中为曼声。”

---

[1]明皇朝新丰进女伶谢阿蛮善舞，态度绝妙。上就按于清元殿，宁王吹笛，上羯鼓，杨妃琵琶，马仙期方响，李龟年觱栗，张野狐箜篌，贺怀智拍板。[宋]祝穆《古今事文类聚》续集卷二十三·乐器部·众乐并举，文渊阁四库全书。

[2]明皇自西蜀返，乐人张野狐所制。[唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

[3]《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1982 年版。

[4]李白《金陵听韩侍御吹笛》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 1877 页。

李谟

也写作李牟或李謩，长安人。善吹笛。《乐府杂录》评价李谟“开元中有李谟，独步于当时”，《唐国史补》称“牟吹笛天下第一”。

李谟少年时，玄宗在上阳宫吹了一首新曲，第二天恰好是正月十五，玄宗出来游玩，听到有人吹奏他的曲子。原来是李谟听见宫里笛声，顺手把谱子记了下来。[1]这件事张祜和元稹均有诗记录。多年后，玄宗想起李谟，还请他到宫中给歌手永新伴奏，安史乱起，李谟一开始去了瓜州，“李侔秋夜吹笛于瓜洲，舟楫甚隘，初发调，群动皆息。及数奏，微风飒然而至。俄顷，舟人买客，皆有怨叹悲泣之声”，可见战乱消人，曾经长安城意气风发的少年，此时吹笛竟如怨如慕，如泣如诉，“群动皆息”，是对李谟笛声的惊艳与赞叹了。后到越州，笛艺可碰了钉子：“越州刺史皇甫政月夜泛镜湖，命谟吹笛，谟为之尽妙。倏有一老父泛小舟来听，风骨冷秀，政异之，进而问焉。老父曰：‘某少善此，今闻至音，辄来听耳。’政即以谟笛授之，老父始奏一声，镜湖波浪摇动；数叠之后，笛遂中裂。即探怀中一笛，以毕其曲。政视舟下，见二龙翼舟而听。老父曲终，以笛付谟。谟吹之，竟不能声。即拜谢以求其法。顷刻，老父入小舟，遂失所在。”[2]

薛阳陶

（814-？）中唐乐童，善吹觱篥，李德裕乐童。

白居易、刘禹锡、罗隐、温庭筠都吟咏过薛阳陶吹奏的觱篥。宝历元年(825)，李德裕摆宴，请薛阳陶吹奏觱篥，罗隐《薛阳陶觱篥歌》诗记此事。

《全唐诗》中的吹奏乐演奏者还有李颀《听安万善吹觱篥歌》中的安万善、韦应物《野次听元昌奏横吹》中的元昌，严维《相里使君宅听澄上人吹小管》中曾是梨园弟子的秦僧，刘禹锡《武昌老人说笛歌》曾事曹王的武昌老人，刘禹锡《窦夔州见寄寒食日忆故姬小红吹笙因和之》中窦夔州的乐妓小红，温庭筠《觱篥歌（李相妓人吹)》中的李相妓人，薛能《赠欢娘》中的欢娘等。

三、弦拨乐演奏者

[1]元稹《连昌宫词》李谟下注：玄宗尝于上阳宫夜后按新翻一曲，属明夕正月十五日潜游灯下，忽闻酒楼上有笛奏前夕新曲，大骇之。明日，密遣捕捉笛者诣验之。自云：“其夕窃于天津桥玩月，闻宫中度曲，遂于桥柱上插谱记之。臣即长安少年善笛者李暮也。”玄宗异而遣之。[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4612 页。

[2][唐]南卓《羯鼓录》，[唐]段安节《乐府杂录》，[宋]王灼《碧鸡漫志》，《中国文学参考资料小丛书》第一辑（6），上海：古典文学出版社，1957 年版。

（一）琵琶演奏者

贺怀智

盛唐宫廷乐工，擅弹琵琶。

元稹有诗歌谈及贺怀智的演奏，“玄宗偏许贺怀智，段师此艺还相匹。”[1]“夜半月高弦索鸣，贺老琵琶定场屋。”[2]贺怀智的琵琶，声儿大。为什么声儿大呢？一是他的腕力大水平高，二是他琵琶的材质跟别人的也不一样。据《乐府杂录》载，“开元中有贺怀智，其乐器以石为槽，鹍鸡筋作弦，用铁拨弹之。”石槽铁拨，拿在手里就很重，更何况弹呢！

段善本、康昆仑、李管儿

段善本是康昆仑、李管儿二人的老师。段善本，《明皇杂录》《乐府杂录》均记有其事迹。前者记安史乱起段善本于花萼楼弹奏睿宗遗物玉环琵琶，《乐府杂录》记贞元年间段善本与康昆仑斗艺，二者相隔四十余年。若所撰均无误，段善本应该是个长寿的和尚，花萼楼时正意气风发，斗琴时尚未垂暮。

曹刚、曹善才

曹刚与曹善才是父子关系。二人供职于教坊。见《唐代的新声诗》章《京洛新声》节遗妓与逐臣。

赵璧

赵璧所弹之琵琶乃五弦琵琶。“五弦琵琶稍小，盖北国所出。旧弹琵琶皆用木拨弹之，大唐贞观中，始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。”[3]

白居易、元稹都写过赵叟演奏的五弦。二人赞叹之余，都有批判。

英英

杨虞卿家妓，善琵琶。杨虞卿是白居易妻杨氏从兄。英英离世后，大和六年七月，杨虞卿被贬常州刺史。离京前，他于城郊祭吊英英慕，写下《过小妓英英墓》：

萧晨骑马出皇都，闻说埋冤在路隅。别我已为泉下土，思君犹似掌中珠。

四弦品柱声初绝，三尺孤坟草已枯。兰质蕙心何所在，焉知过者是狂夫。

[1]元稹《琵琶歌》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4629 页。
[2]元稹《连昌宫词》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4612 页。
[3][唐]杜佑撰，王文锦等点校《通典》卷一百四十四·乐四·丝五，北京：中华书局，1988 年版，第 3680 页。

“四弦品柱”可知英英所弹为四弦琵琶。掌上明珠永别，杨虞卿自称“狂夫”，其中大抵暗含着对英英“埋冤”的歉意吧。姚合问讯寄诗《杨给事师皋哭亡爱姬英英窃闻诗人多赋因而继和》，诗说“真珠为土玉为尘，未识遥闻鼻亦辛”。没见过英英演奏的姚合尚如此，亲眼见过英英演奏的白居易和刘禹锡呢？刘禹锡有诗《和杨师皋给事伤小姬英英》：

见学胡琴见艺成，今朝追想几伤情。捻弦花下呈新曲，放拨灯前谢改名。

但是好花皆易落，从来尤物不长生。鸾台夜直衣衾冷，云雨无因入禁城。

“捻”是琵琶演奏的左手手法，捻弦的声音如空谷传响，碧波荡漾。“放拨”可见英英是以拨弹琵琶。“鸾台”是唐时门下省的别名。后借指朝廷高级政务机构。英英曾伴随杨师皋夜里值班，为其红袖添香，奈何“好花易落”，“尤物不长生”。白居易有《和杨师皋伤小姬英英》，“自从娇騃一相依，共见杨花七度飞。玳瑁床空收枕席，琵琶弦断倚屏帏。人间有梦何曾入，泉下无家岂是归。坟上少啼留取泪，明年寒食更沾衣。”英英与杨师皋一起生活了七年，英英离世时，大概只有二十来岁。

（二）琴演奏者

董庭兰

房琯门客，盛唐著名琴师。高适有诗《别董大》中的董大即董庭兰。李颀的《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》专记其演奏的高妙。后来董庭兰有点飘，以为自己在京城红了，常常帮人联系房琯，从中收取手续费。肃宗本来对这位前朝宰相心存忌惮，终于给房琯扣了一顶大帽子：“听董庭兰弹琴，大招集琴客筵宴。朝官往往因庭兰以见琯，自是亦大招纳货贿，奸赃颇甚”[1]，贬了他。可怜一代宰相，竟音“听琴”，沦为太子少师。崔珏有诗《席间咏琴客》：“七条弦上五音寒，此艺知音自古难。唯有河南房次律，始终怜得董庭兰”。

杜山人

杜山人，名陵，董庭兰弟子。戎昱有诗《听杜山人弹胡笳》。

“山人杜陵名庭兰”，臧维熙先生在他的《戎昱诗注》中认为“名庭兰”应为“董庭兰”之误，“杜君”应为“董君”，否则此诗扞格难通。一拍一拍又一

[1][后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷一百一十一·列传第六十一·房琯，北京：中华书局，1975 年版，第 3323 页。

拍，所写都是边塞之情之景。“回鹘数年收洛阳，洛阳士女皆驱将。岂无父母与兄弟，闻此哀情皆断肠”乃肃宗、代宗借回纥之兵马收复洛阳之事后又洗劫洛阳之事。戎昱借此诗与蔡琰出塞相互比照，李颀写董庭兰弹《胡笳》时安史之乱未起，尚未有时事可写，遂以乌孙公主、文成公主入诗，戎昱以回纥抢掠之事入诗，真诗史也。

郑愔

（？-710），诗人，会弹琴。唐初流行《桑条歌》，歌词有“桑条韦也，女时韦也乐”，意思是韦后妄图篡。郑愔为迎合韦后，写了十首《桑条乐词》进献，被擢升史部侍郎。孟浩然有诗《听郑五愔弹琴》。

仲濬

僧人，善琴。李白有诗《听蜀僧濬弹琴》、《赠灵源寺仲濬公》，李颀有《题濬公山池》，耿湋有《濬公院怀旧》。

颖师

天竺僧，善琴。见《从<听颖师弹琴>说起》章《<听颖师弹琴>公案发覆》。

（四）筝演奏者

秦姝

长陵（陕西咸阳）人。房开式侍姬。因善秦筝，或因乃长安一代因，故称秦姝。秦姝是京城新声的代表之一，见《唐代的新声诗》章《京洛新声》节遗妓与逐臣。

李凭

中唐宫廷乐工，工箜篌。见《唐代的新声诗》章《京洛新声》节权力的象征。

此外，《全唐诗》中的弦拨乐演奏者还有李白《月夜听卢子顺弹琴》中的卢子顺，李白《酬裴侍御留岫师弹琴见寄》中的岫师，岑参《秋夕听罗山人弹<三峡流泉>》中的罗山人，吴筠《听尹炼师弹琴》中的尹炼师，韦应物《昭国里第听元老师弹琴》中的元老师，顾况《李湖州孺人弹筝歌》中的李湖州孺人，卢纶《宴席赋得姚美人拍筝歌》曾是宫廷乐工的姚美人，杨巨源《冬夜陪丘侍御先辈听崔校书弹琴》中的崔校书，卢仝《听萧君姬人弹琴》中萧君的姬人，白居易《听崔七妓人筝》中的崔使君的妓人，白居易《听李士良琵琶（人各赋二十八字）》中的李士良，贾岛《听乐山人弹易水》中的乐山人，施肩吾《赠郑伦吹凤管》中

的郑伦，张祜《听简上人吹芦管三首》中的简上人，张祜《听岳州徐员外弹琴》中的徐员外，项斯《泾州听张处士弹琴》中的张处士，韦庄《听赵秀才弹琴》中的赵秀才，韦庄《赠峨嵋山弹琴李处士》中的李处士，吴融《李周弹筝歌》中的李周，齐己《听李尊师弹琴》中的李尊师，齐己《秋夜听业上人弹琴》业上人，司马扎《夜听李山人弹琴》中的李山人，李山甫《赠弹琴李处士》中的李处士，李中《听郑羽人弹琴》中的郑羽人等。

四、歌者

唐代音乐诗中，出现了很多歌者。他们有的是宫廷歌者，有的是家妓。

李龟年

盛唐宫廷乐工，擅歌，工觱篥[1]、羯鼓。

《明皇杂录》载："唐开元中，乐工李龟年、彭年、鹤年兄弟三人皆有才学盛名。彭年善舞，鹤年、龟年能歌，尤妙制《渭川》。特承顾遇，于东都大起第宅。僭侈之制，逾于公侯。宅在东都通远里，中堂制度，甲于都下。"李龟年一家兄弟三人皆工音乐，且红极一时，其修建的宅院规模，已僭越当时的制度。

龟年擅歌，最有名的莫过于他为杨妃唱的李白作的《清平乐》了。据载，"李龟年以歌擅一时之名，手捧檀板，押众乐前，将歌之。上曰：赏名花，对妃子，焉用旧乐词为？遂命龟年持金花笺，宣赐李白，立进《清平调》辞三章。白欣然承旨，犹苦宿酲未解，因援笔赋之。"[2]李龟年又擅长打羯鼓，《太平广记》载，"李龟年善羯鼓，玄宗问卿打多少杖。对曰：臣打五十杖讫。上曰：汝殊未，我打却三竖柜也。后数年，又闻打一竖柜，因锡一拂枚羯鼓卷。"[3]看来，这位盛唐领袖打羯鼓，可比大名鼎鼎的李龟年能吃苦多了！

《全唐诗》中两首提到李龟年的诗，都是在借他而怀念盛唐，李龟年成了盛唐歌舞升平的符号。大历五年（770），杜甫在潭州（湖南长沙）遇见李龟年。"岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。"[4]两位经历过盛唐气象的老人双双流落潇湘。这一年冬天，杜甫于江上去世了，李龟年

[1]明皇朝新丰进女伶谢阿蛮善舞，态度绝妙。上就按于清元殿，宁王吹笛，上羯鼓，杨妃琵琶，马仙期方响，李龟年觱栗，张野狐箜篌，贺怀智拍板。[宋]祝穆《古今事文类聚》续集卷二十三·乐器部·众乐并举，文渊阁四库全书。

[2]《太平广记》卷二百零四·乐二，北京：中华书局，1973 年版。

[3]《太平广记》卷二百零五·乐三，北京：中华书局，1973 年版。

[4]杜甫《江南逢李龟年》，[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 2561 页。

呢？大概几经周折，终于回到它年轻时赤马轻裘的长安城。“青春事汉主，白首入秦城。遍识才人字，多知旧曲名。风流随故事，语笑合新声。独有垂杨树，偏伤日暮情。”[1]

念奴

盛唐宫廷乐人，擅歌。“力士传呼觅念奴，念奴潜伴诸郎宿。”[2]

何满

沧州人（一说西域人[3]，蜀人[4]），盛唐歌者。何满其人其歌，盛唐时无人写。中唐以后，写他的诗歌竟多起来。

元稹有《何满子歌》言何满乃天宝时囚徒，因会唱歌被赦免其罪，他的名字还成为曲子名，由玄宗谱写，乐府编曲。此后，曲子《何满》被传唱开来。元稹此次描写的，正是歌姬唐有态演唱的《何满》。此诗元稹自注为“张湖南座为唐有态作”。歌姬由出场时的淡定自若“未吐芳词貌夷坦”，到唱入情境时低眉敛目“敛黛吞声若自冤”，歌声由开始的珠圆玉润“一一贯珠”变成了“巫峡哀猿”，何满的故事，应该在中唐广为传唱吧。白居易有《听歌六绝句·何满子》（一作《杂曲歌辞·何满子》）云：“世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词歌八叠，从头便是断肠声。”这个说法则更加凄绝，仿佛嵇康临刑前之广陵散，何满纵三百梨园请命，终难免一死。

毛文锡、孙光宪、和凝、尹鹗、毛熙震等人都为《何满》填词，这些诗歌多绮艳、闺怨之作。

李衮

中唐江东人，善歌，善觱篥。

薛阳陶的觱篥正是同李衮学的，“近来吹者谁得名，关璀老死李衮生。衮今又老谁其嗣，薛氏乐童年十二”[5]。李衮还擅歌。《唐国史补》云：“李衮善歌，初于江外，而名动京师。崔昭入朝，密载而至，乃邀宾客，请第一部乐，及京邑之名倡，以为盛会。”

真娘

[1]李端《赠李龟年》，[清]彭定求、杨中讷等修篡《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 3251 页。
[2]元稹《连昌宫词》，[清]彭定求、杨中讷等修篡《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4612 页。
[3]任半塘《唐声诗》认为何满乃西域降胡，流落青、徐一带，寄籍沧州。
[4][宋]钱易著，黄寿成点校《南部新书》，北京：中华书局，2002 年版。
[5]白居易《小童薛阳陶吹觱栗歌（和浙西李大夫作）》，[清]彭定求、杨中讷等修篡《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年版，第 4971 页。

苏州人，歌妓。真娘何许人尚未可知。李绅《真娘墓》诗序对真娘身份有介绍："吴之妓人，歌舞有名者，死葬于吴武丘寺前，吴中少年从其志也，墓多花草，以满其上。嘉兴县前亦有吴妓人苏小小墓，风雨之夕，或闻其上有歌吹之音。"唐代有八位文人写过吊真娘墓：谭铢的《真娘墓》、李绅的《真娘墓》、罗隐的《姑苏真娘墓》、沈亚之的《虎丘山真娘墓》、张祜的《题真娘墓（在虎丘西寺内）》、刘禹锡的《（在虎丘西寺内）真娘墓》、李商隐的《和人题真娘墓（真娘吴中乐妓墓在虎丘山下寺中）》、白居易的《真娘墓（墓在虎丘寺）》。

关盼盼

白居易《燕子楼》三首、张仲素《燕子楼》三首（一作关盼盼诗）。

杨琼

本名杨播，中唐江陵酒姬，擅歌。白居易有《问杨琼》、《寄李苏州，兼示杨琼》，元稹有《和乐天示杨琼》。

刘采春

约元和长庆间人。淮甸人（江苏淮安、淮阴一代），一说越州人（浙江绍兴）。俳优（杂技）艺人，善歌。元稹有诗《赠刘采春》。

田顺

中唐歌童。刘禹锡称他田顺郎，白居易称他田顺儿。"郎"、"儿"都是小孩子的意思，应不是他的本名。有刘禹锡《与歌童田顺郎》、《田顺郎歌》，白居易《听田顺儿歌》。

何戡

何戡，生卒年、籍贯不详，中唐歌者。《乐府杂录》载，"元和长庆以来，有李贞信，米嘉荣、何戡"。刘禹锡有《与歌者何戡》，薛能有《赠韦氏歌人》。

米嘉荣

中唐歌者。《乐府杂录》载，"元和长庆以来，有李贞信，米嘉荣、何戡"。刘禹锡《与歌者米嘉荣》、《米嘉荣》。

穆氏

中唐宫廷歌者。刘禹锡有《听旧宫中乐人穆氏唱歌》。

叶氏

叶氏，（？-815），洛阳金谷人。沈亚之有《歌者叶记》，张祜有《听崔莒侍

御叶家歌》。

虞姹

中唐歌女。赵嘏有《淮南丞相坐赠歌者虞姹》。

樊素

白居易歌女。刘禹锡有《寄赠小樊》，白居易有《九日代罗樊二妓招舒著作》，《春尽宴罢感事独吟》。

泰娘

苏州人。善歌舞，工琵琶。先侍韦夏卿，后侍张愁。见《唐代音乐诗新声》章《京洛新声》节以遗妓比逐臣。

杜秋娘

杜秋娘，本名杜秋，一作杜仲阳。金陵人。李錡侍妾，善歌《金缕曲》。杜牧有诗《杜秋娘》。

金五云

金五云，生卒年不详，籍贯不详，晚唐歌女。擅唱《伊州》。陈陶有《西川座上听金五云唱歌》。

多美

多美，生卒年不详，籍贯不详，晚唐歌女。李涉有《听多美唱歌》。

张好好

张好好，（817—？），豫章人（江西南昌），晚唐歌女。杜牧有《张好好诗》、《赠沈学士张歌人》。

盛小丛

盛小丛，生卒年不详，越州人（浙江绍兴），晚唐歌女。李讷有《命妓盛小丛歌饯崔侍御还阙》。

杜红儿

杜红儿，生卒年不详，雕阴人（陕西富县北），晚唐歌女。罗虬有《比红儿诗》。

参考文献

典籍：

[清]彭定求、杨中讷等修纂《全唐诗》，北京：中华书局，1979 年版。

[清]董浩等编《全唐文》，北京：中华书局，1983 年版。

[汉]许慎撰，[宋]徐铉校订《说文解字》，北京：中华书局，2013 年版。

[汉]应劭《风俗通义》，北京：中华书局，1985 年版。

[汉]刘熙撰《释名》，北京：中华书局，1985 年版。

[汉]蔡邕撰《琴操》，北京：中华书局，1985 年版。

[汉]桓谭撰《新论》，上海：上海人民出版社，1977 年版。

[魏]嵇康著，戴明扬《嵇康集校注》，北京：人民文学出版社，1962 年版。

[梁]沈约撰《宋书》，北京：中华书局，1974 年版。

[唐]欧阳询等《艺文类聚》，上海：上海古藉出版社，1965 年版。

[唐]房玄龄撰《晋书》，北京：中华书局，1974 年版。

[唐]魏徵、令狐德棻撰《隋书》，北京：中华书局，1973 年版。

[唐]杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年版。

[唐]徐坚等撰《初学记》，北京：中华书局，1962 年版。

[唐]王建著，王宗堂校注《王建诗集校注》，北京：中华书局，2006 年版。

[唐]白居易著，顾学颉校点《白居易集》，北京：中华书局，1979 年版。

[唐]元稹著，冀勤点校，《元稹集》上册，北京：中华书局，1982 年版。

[唐]韩愈著，钱仲联集释《韩昌黎诗系年集释》，北京：中华书局，1984 年版。

[唐]韩愈著，马其昶校注、马茂元整理《韩昌黎文集校注》，上海：上海古籍出版社，1987 年版。

[唐]刘禹锡著《刘禹锡集》，北京：中华书局，1990 年版。

[唐]李贺著，吴企明笺注《李长吉诗歌编年笺注》，北京：中华书局，2012 年版。

[唐]孟棨撰《本事诗》，上海：上海古典文学出版社，1957 年版。

[唐]崔令钦撰，任半塘笺订《教坊记笺订》，北京：中华书局，1962 年版。

[唐]刘肃撰《大唐新语》，北京：中华书局，2010 年版，第 128 页。

[唐]王仁裕，姚汝能撰《开元天宝遗事安禄山事迹》，曾贻芬点校，中华书局，2006 年版。

[唐]郑处诲撰《明皇杂录》，中华书局，1994 年版。

[后晋]刘昫等撰《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年版。

[宋]欧阳修、宋祁撰《新唐书》，北京：中华书局，1975 年版。

[宋]李昉等编《太平御览》，北京：中华书局，1961 年版。

[宋]李昉等编《文苑英华》，北京：中华书局，1966 年版。

[宋]李昉主纂《太平广记》，北京：中华书局，1973 年版。

[宋]王溥撰《唐会要》，北京：中华书局，1955 年版。

[宋]沈括著，金良年校《梦溪笔谈》，北京：中华书局，2015 年版。

[宋]郭茂倩著《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年版。

[宋]钱易著，黄寿成点校《南部新书》，北京：中华书局，2002 年版。

[宋]苏轼著，孔凡礼点校《苏轼文集》，北京：中华书局，1986 年版。

[宋]欧阳修著，洪本健校笺《欧阳修诗文集校笺》，上海：上海古籍出版社，2009 年版

[宋]胡仔著《苕溪渔隐丛话》，北京：人民文学出版社，1984 年版。

[宋]洪迈撰《容斋随笔》，上海：上海古籍出版社，1978 年版。

[宋]计有功撰《唐诗纪事》，北京：中华书局，1965 年版。

[宋]马端临《文献通考》北京：中华书局，1986 年版。

[元]杨士弘编选，[明]张震辑注，[明]顾磷评点，陶文鹏、魏祖钦整理点校《唐音评注》，河北大学出版社，2010 年版。

[明]胡震亨撰《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981 年版。

[清]刘熙载撰《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978 年版。

[清]阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年版。

[清]何文焕辑《历代诗话》，北京：中华书局，1981 年版。

专著：

任半塘著《敦煌曲初探》，上海：文艺联合出版社，1954 年版。

任半塘著《敦煌曲校录》，上海：文艺联合出版社，1955 年版。

《中国文学参考资料小丛书》，上海：古典文学出版社，1957 年版。

[日]岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台北：台湾中华书局，1973 年版。

宗白华著《美学与意境》，北京：人民出版社，1987 年版。

杨荫浏《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年版。

宗白华著《美学散步》，上海：上海人民出版社，1981 年版。

任半塘著《唐声诗》，上海：上海古籍出版社，1982 年版。

陈寅恪著《隋唐制度渊源略论稿》，上海：上海古籍出版社 1982 年版。

[日]林谦三著《隋唐燕乐调研究》，商务印书馆，1984 年版。

尹锡康，周发祥主编《楚辞资料海外编》，湖北人民出版社，1986 年版

蔡仲德著《中国音乐美学史资料注释》，北京：人民音乐出版社，1990 年版。

黄宝生著《印度古典诗学》，北京：北京大学出版社，1993 年版。

杨昊纬著《唐代音乐文化之研究》，台北：文史出版社，1994 年版。

陈伯海著《唐诗汇评》，杭州：浙江教育出版社，1995 年版。

罗宗强著《隋唐五代文学思想史》，北京：中华书局，1999 年版。

陈寅恪《元白诗笺证稿》，北京：三联书店，2001 年版。

李泽厚著《美的历程》，天津：天津社会科学院出版社，2001 年版。

葛兆光《中国思想史》，上海：复旦大学出版社，2001 年版。

中国艺术研究院音乐研究所资料室编《中国音乐书谱志》，北京：人民音乐出版社，2001 年版。

陈建华，陈洁著《中国音乐理论书目大全》，上海：上海音乐出版社，2003 年版。

陈四海《中国古代音乐史》，北京：人民出版社，2004 年版

吴相洲著《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，北京：北京大学出版社，2004 年版。

沈冬著《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004 年版。

朱光潜著《文艺心理学》，北京：三联书店，2005 年版。

林建中《文化建构文学史纲》，北京：北京大学出版社，2005 年版。

毛水清著《唐代乐人考述》，北京：东方出版社，2006 年版。

[美]宇文所安著，陈引驰、陈磊译，田晓菲校《中国“中世纪”的终结——中唐文学文化论集》，北京：三联书店，2006 年版。

蔡仲德注译《中国音乐美学史资料注译》(上、下)，北京：人民音乐出版社，2007 年版。

钱钟书《管锥编》，北京：三联书店，2007 年版。

钱钟书著《谈艺录》，北京：三联书店，2007 年版。

吴相洲主编《乐府学》，北京：学苑出版社，2008 年版。

期刊论文：

陈驹《羯鼓琐说》，《文史知识》，1987 年第 6 期。

李石根《西安鼓乐中的云锣家族——兼及古云璈的发现时期》，《中国音乐》，1992 年第 3 期。

孙贵珠《唐代〈合乐诗〉、〈音乐诗〉、〈涉乐诗〉初论》，台湾第一届淡江大学中国文学研究所研究生论文发表会，1994 年 5 月

邓惠明《凝聚着孤寂的优雅乐章——唐代音乐诗审美价值分析》，《西藏大学学报》，1998 年第 2 期

李扬《唐代音乐诗综论》，《晋阳学刊》，1999 第 3 期

[韩]李显雨在《“亡国之音”的意象与言外之意——通过〈泊秦淮〉来考察》，《中国文学

研究》，1999 年第 2 期

李昌集《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》，《中国韵文学刊》，2004 年第 3 期

柏红秀《略论中唐音乐之新变》，《艺术百家》，2005 年第 6 期

柏红秀《略论中唐诗人与乐人——兼析唐诗与音乐之关系》，《盐城师范学院学报》2006 年第 4 期

左汉林《唐代“四夷”、“边将”献乐考述》，《天津音乐学院学报》，2006 年第 4 期

左汉林《唐代梨园法曲性质考论》，《中央音乐学院学报》，2007 年

井华、孙科《试论唐代诗歌与音乐的交融》，《北方论丛》，2007 年第 4 期

王伟《从唐代音乐交流阶段性看词体的形成与发展》，《内蒙古社会科学》，2009 年第 2 期

左汉林《唐代音乐制度与文化的关系》，《文学评论》，2010 年第 3 期

左汉林《唐代音乐制度与文学的关系》，《文学评论》，2010 年第 3 期

李西林《改革开放 30 年来唐代音乐研究进展述评》，《交响——西安音乐学院学报》，2010 年第 2 期

柏红秀《论唐代文学中的“歌者”》，《南京师范大学》，2011 年第 5 期

吕肖奂《韩愈琴诗公案研究——兼及诗歌与器乐关系》，《社会科学战线》，2011 年第 3 期

向回《论韩愈<琴操>组诗创作的明道意识》，《暨南学报》，2012 年第 7 期

贺威丽《中晚唐“乐坏”之后的制度追认与诗歌新变》，《伊犁师范学院学报》，2015 年第 3 期

硕博论文：

孙晓晖《两唐书乐志研究》，扬州大学博士学位论文，2001 年

孙贵珠《唐诗音乐资料库之建置与成效》，台湾大学博士学位论文，2002 年

丘柳漫《白居易与中唐社会》，厦门大学博士学位论文，2002 年

康瑞军《唐代音乐繁盛原因探索》，山西大学硕士学位论文，2003 年

张斌《中晚唐文人音乐文学研究》，苏州大学硕士学位论文，2003 年

王立增《唐代乐府诗研究》，扬州大学博士学位论文，2004 年

曾美月《唐代宴乐活动类型考》，河南大学硕士学位论文，2004 年

柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》，扬州大学博士学位论文，2004 年

魏晶《唐以前制度文化中中原与西域的音乐交流与传播》，中国艺术研究院硕士学位论文，2005 年

王松涛《胡乐胡舞与唐诗》，西北师范大学硕士学位论文，2005 年

姚春梅《唐代西域诗研究》，华中师范大学硕士学位论文，2006 年

曹贞华《全唐诗中的拨弦乐器研究》，东北师范大学硕士学位论文，2006 年

李群芳《论韩愈音乐诗与“不平则鸣”说》，暨南大学硕士学位论文，2007 年

翟敏《唐代乐器诗研究》，陕西师范大学硕士学位论文，2007 年

张欢《娱情与教化的困惑一一论中唐文人对三大乐舞的描写和复杂态度》，华东师范大学硕士学位论文，2009 年

范瑾《隋唐时期来到中原的西域音乐家之研究》，山西大学硕士学位论文，2009 年

胡拥军《盛唐诗歌中的“胡风”》，暨南大学硕士学位论文，2009 年

任庆《中唐音乐诗的繁荣及其成因》，陕西师范大学硕士学位论文，2010 年

仲崇宾《<全唐诗>中的音乐美学思想研究》，山东师范大学硕士学位论文，2010 年

翟彬《唐代咏乐诗的内容特点和美学风格》，中共中央党校硕士学位论文，2011 年

张莉《唐元和时期音乐文学研究》，西北大学硕士学位论文，2011 年

杨杨《唐代音乐诗研究》，天津师范大学硕士学位论文，2012 年

王春明《唐代涉乐诗研究》吉林大学博士论文，2013 年

郭悦琦《白居易诗文之夷夏音乐考论》，西南大学硕士学位论文，2016 年

致　谢

西宁的夏天格外清凉，随着论文写作接近尾声，我在这里的求学生活也快结束了。这三年的生活于我人生是一份精美的礼物，我飞快成长，却无以为馈。

感谢我的恩师方丽萍老师。开学第一天，她告诉我们学习文学“开心明目以利于行”。我把恩师写在黑板上那句“钝学累功，不妨精熟”记下来，回寝室用毛笔大大地写在纸上，贴在棚顶，每天早上睁开眼就能看见的位置。我喜欢老师家的书房，至今记得我大半夜把《新唐书》、《旧唐书》从书架里掏出来跟恩师找资料的情景，敬佩她对待学术的严谨与热情。

这篇论文的完成，恩师比我还要上心，从研二上学期开始，我们便不时探讨文章的细节，我读《全唐诗》的每一次新发现，欣喜地去找恩师讨教，她总能引导我去一方新天地。恩师帮我修改论文事无巨细，除了大方向的把关，连小的注释、错别字，恩师都能细心帮我找出来。除了学业，恩师给我更多生活上的帮助，她教我为人处世，亦师亦友，如师如母。感谢唐宋文学给予我帮助的丁洁琼、王成芳、韩芳、韩义盟、蒋瑜、俞兆良、刘泽华等兄弟姐妹们。我资质平庸，得以忝列师门，是一生的幸事。

工作几年以后重返校园，对校园生活珍惜备至，感谢一群可爱的同窗以及同门张梦歌、陈德华。感谢开题报告为我的论文提出宝贵意见的甘生统老师、安海民老师、左克厚老师、赖振寅老师，你们让我的论文少走了很多弯路。感谢童占芳老师对我学习、生活上的帮助，感谢经常与我深夜里促膝长谈的室友任晓美，上下铺铁床的条件很艰苦，我们还能从小桌子上扒拉出一块地方练毛笔字，对坐在床上背单词。感谢我远方的闺蜜邹雪洁、宋铼。感谢我在西宁学芭蕾时认识的段佳丽、董晓婷和学琵琶时认识的鲁炜、梁春瑞，她们成为了我在西宁新的闺蜜，所谓远亲不如近邻，你们跟我有相同的心性爱好，帮助我走出几段迷惘，茶卡盐湖春季开湖第一天去撒欢，暑假里冒着暴雨参加琵琶考级，在毕业前参加梁春锐的婚礼，这些都是我青春尾巴里最最美好的回忆。感谢盲审我论文的三位专家以及参加我答辩的专家们为我论文提出的宝贵意见。

年轻的时候能在这样一方美丽而遥远的土地上求学，丰富了我人生的回忆，多少次暗喜，与这样可爱的土地与可爱的人相遇，而今即将分离，我满载而归。

愿师长安康，同窗如意。

刘航

公元二零一九年五月，于青海

个人简历

姓名	刘航	性别	女	民族	汉
出生年月	1990 年 10 月	籍贯	辽宁沈阳		
学习经历		2009.9-2013.7 沈阳城市学院 2016.9-2019.7 青海师范大学			
科研成果		刘航.《听颖师弹琴》公案发覆[J].名作欣赏.2019(4)			